

N. 27, jan - jun, 2025
1º Edição

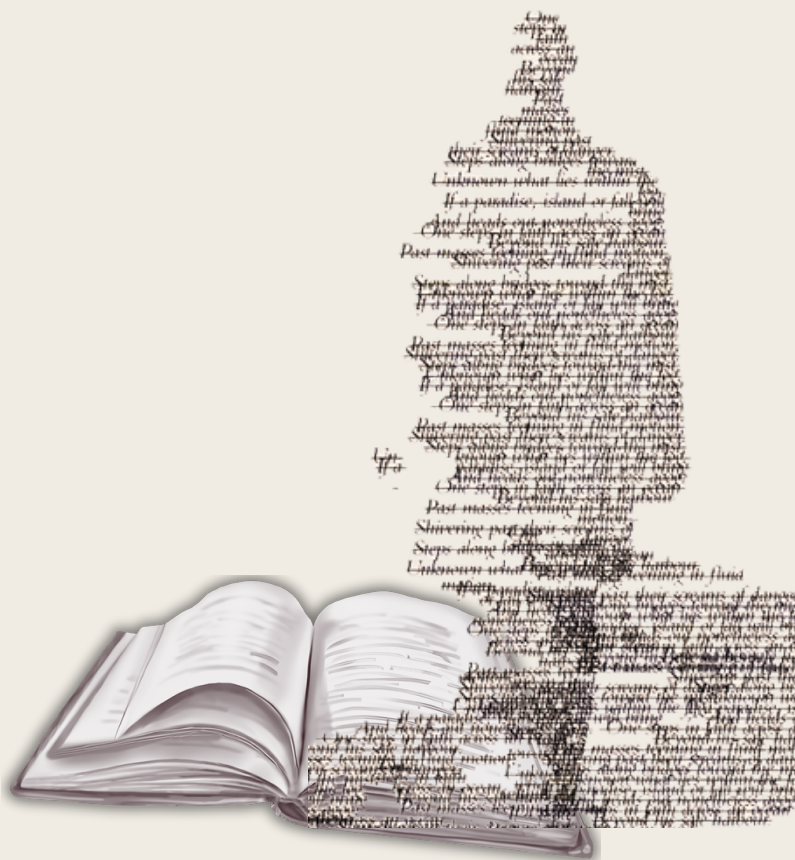


Revista PALAVRADA

— UFPA —

Faculdade de Letras
Campus Universitário de Bragança

O mito e o nome na Literatura



Revista digital da Faculdade de Letras
do Campus Universitário de Bragança - ISSN 2358-0526

Apresentação

Alessandra Conde, Adonai Medeiros, Thiago Machado

Artigos

O livro dos nomes, ou O limite-deslimite de um nome-destino/El libro de los nombres, o El Límite-deslímite de un nombre-destino

Adonai da Silva de Medeiros, Alessandra Conde

O nome como metáfora: Função e significado dos nomes femininos em Três casas e um rio (1958) e Primeira manhã (1967), de Dalcídio Jurandir/The name as a metaphor: Function and meaning of feminine names in Three Houses and a River (1958) and First Morning (1967), by Dalcídio Jurandir

Gissandra Diovana Dias Teixeira, Marlí Tereza Furtado

Do lógos à poiesis: uma leitura de Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, pelas areias do mito e do tempo/From logos to poiesis: a reading of Lavoura Arcaica, by Raduan Nassar, through the sands of myth and time

Raphael Bessa Ferreira

Dualidades misóginas e prerrogativas masculinas na criação e configurações de gênero de Adão e Eva/Misogynist Dualities and Male Privileges in the Creation and Gender Configurations of Adam and Eve

Pedro Carlos Louzada Fonseca

O mito do judeu errante em “Judas ashverus”, de Euclides da Cunha, e no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho/The myth of the wandering Jew in “Judas Ashaverus” by Euclides da Cunha and in the poem “Ashaverus” by Marques de Carvalho

Antonia Natalina da Silveira Nascimento

Os monstros de Momik em Ver: Amor, de David Grossman/Momik’s monsters in See under: Love, by David Grossman

Karla Petel

Tema livre

“Só os ingênuos acreditavam em felicidade”: Estética e violência em Pssica, de Edyr Augusto e O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli/“Only the naive believed in happiness”: Aesthetics and violence in Pssica, by Edyr Augusto and O cheiro do ralo, by Lourenço Mutarelli

Deyglyson Luan Ferreira, Everton Luís Teixeira

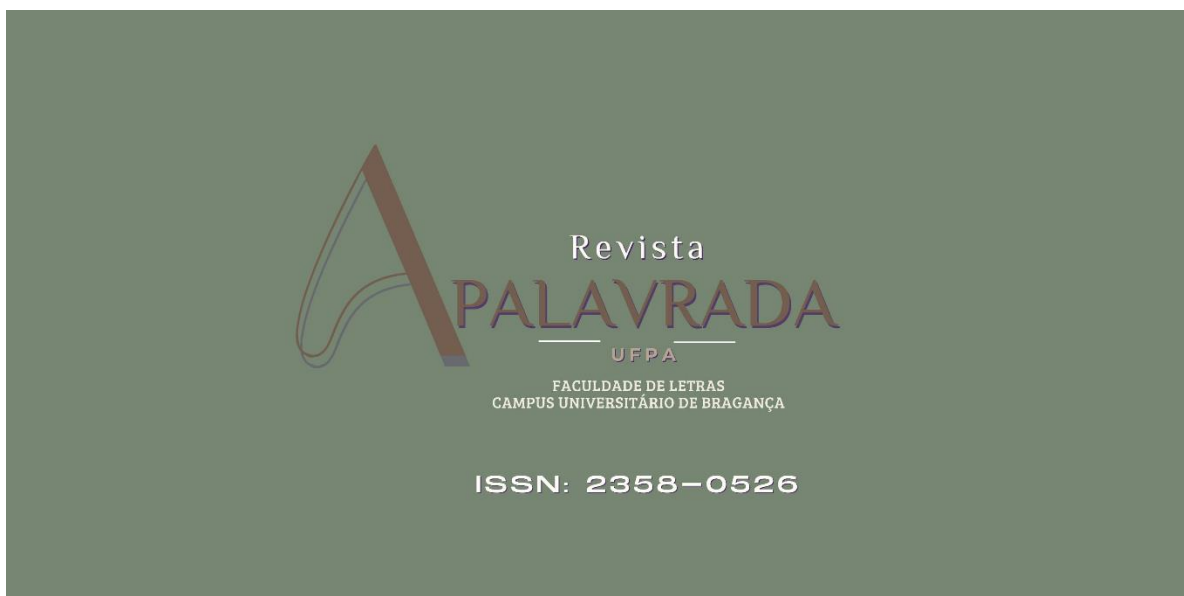
Expressões pejorativas formadas pelo uso de afixos: uma análise de postagens no Facebook/Pejorative expressions formed by the use of affixes: an analysis of Facebook posts

Denise Sousa dos Santos, Ingrid Mendes Gonçalves, Merly Moraes Gaia

Entrevista

Entre destino e suas vi(d)as (entrevista com Maria Esther Maciel)

Adonai da Silva de Medeiros, Thiago Machado



Apresentação

A revista **A palavra**, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará, campus de Bragança, recebeu, para a edição 27, artigos referentes à presença do mito e dos nomes das personagens como chaves interpretativas, procurando responder quais os efeitos de sentido que a presença do mito e dos nomes das personagens legam à Literatura. No Dicionário de mitos literários, Pierre Brunel (1998), à esteira do pensamento de Mircea Eliade, Gilbert Durand, André Jolles, entre outros, concebe o mito como gênero que “conta”, “explica” e “revela”. O mito, segundo Eliade (1972), conta uma história exemplar, sagrada. De igual modo, o nome das personagens pode contar, explicar e revelar a sua identidade e psicologia. A Onomástica, área que está integrada, segundo Seabra (2008), aos estudos da Lexicologia, subdivide-se em duas áreas: os estudos dos nomes próprios de pessoa – antroponímia – e os de lugares – toponímia. Dentro dos estudos da Onomástica, há pesquisas sobre a relação entre os nomes próprios de pessoa – Antroponomástica literária (Amaral e Seide, 2020) – e a Literatura. Nesse sentido, a Onomástica, em sua vertente literária, ajuda a pensar a relação entre o antropônimo e a personagem nomeada, podendo revelar um uso produtivo e, portanto, significativo de um elemento linguístico, normalmente arbitrário em sistemas antroponímicos, como elemento catalisador que reúne em torno de si efeitos de sentido diversos. Umberto Eco (1985, p. 5), em Pós-escrito a O nome da rosa, afirma que “um título [...] é uma chave interpretativa”. Essa chave interpretativa coloca o leitor diante de um mundo de dobras e

des-dobras, em que o nome de uma personagem pode manifestar em si desde sua origem no mito, em consonâncias e dissonâncias ao tempo e sentido que este instaura, até o destino (in)esperado apresentado pelo texto literário, o tempo de trânsito, anunciado pelo hífen (des-dobra), entre realidades. Enquanto a realidade aí instituída e imediata esquece a revelação sagrada que o mito, em seu poder de criação e narração, constrói, o nome na Literatura parece fazer o caminho oposto: lembra, a partir de sua força elocutiva, que em si mesmo pode brotar, pelo manancial do mito, o poder de narrar para ser e tornar real. A revista ainda oferece artigos na seção de tema livre, que completam o número de forma ampliada no âmbito da literatura e dos estudos da linguagem. Nesta edição, a revista apresenta uma entrevista com Maria Esther Maciel, docente da UFMG.

Alessandra Conde (UFPA/PPGL)

Adonai Medeiros (UFPA/PPGL)

Thiago Machado (UFPA/PPGL)

Editores

O livro dos nomes, ou O limite-deslimite de um nome-destino

El libro de los nombres, o El Límite-deslímite de un nombre-destino

Adonai da Silva de Medeiros¹
Alessandra Conde²

Resumo: Qual o alcance de um nome de um personagem em um texto literário? Os limites de seus significados são o que o abre ao deslimite da personagem, ou apenas flagra o que o nome já antecipa? Diante destes questionamentos, é objetivo deste texto interpretar os nomes assumidos por “Kelly”, personagem do romance *O livro dos nomes*, de Maria Esther Maciel (2008), em diálogo com a figura mítica da tradição católica Virgem Maria e suas sete dores a partir de uma estrutura arbórea cuja semente é o capítulo “Kelly ou O amparo dos nomes”. Com relação às sete dores mariana, interpretaremos os nomes e as histórias de 10 personagens. A leitura onomástica do romance será conduzida por um método hermenêutico, procurando arquitetar um texto que siga os sentidos abertos e permitidos pelo texto literário. No curso deste texto, dialogaremos com De Varazze (2003), Benedito Nunes (1995), Eliade (1972), Machado (1991) e os evangelhos de Mateus, Lucas e João, além de buscarmos subsídio, quanto aos significados dos nomes, em Guérios (1981), Azevedo (1993) e Obata (1994). Ademais, o destino de Kelly/Dasdô reclama dela nomes que lhe construam caminhos de ser.

Palavras-chave: *O livro dos nomes*; Maria Esther Maciel; Leitura onomástica; Virgem Maria.

Resumen: ¿Cuál es el alcance del nombre de un personaje en un texto literario? ¿Son los límites de sus significados lo que lo abre a otras posibilidades de ser del personaje, o simplemente captura lo que el nombre ya anticipa? A la luz de estas preguntas, el objetivo de este texto es interpretar los nombres asumidos por “Kelly”, personaje de la novela *El libro de los nombres*, de Maria Esther Maciel (2008), en diálogo con la figura mítica de la tradición católica, la Virgen María y sus siete dolores, a partir de una estructura arbórea cuya semilla es el capítulo “Kelly o El soporte de los nombres”. A propósito de los siete dolores marianos, interpretamos los nombres e historias de 10 personajes. La lectura onomástica de la novela se realizará mediante un método hermenéutico, buscando diseñar un texto que siga los significados abiertos y permitidos por el texto literario. En este texto, dialogaremos con De Varazze (2003), Benedito Nunes (1995), Eliade (1972), Machado (1991) y los evangelios de Mateo, Lucas y Juan, además de buscar apoyo, respecto al significado de los nombres, en Guérios (1981), Azevedo (1993) y Obata (1994). Asimismo, el destino de Kelly/Dasdô exige nombres que construyan sus caminos de ser.

¹ Doutorando e mestre em Letras/Estudos literários, ambos com bolsa CAPES, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Membro integrante do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK) - Estudos de Poética e Filosofia e do Grupo de Pesquisa LAESP - Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos. E-mail: adonai.medeiros18@gmail.com.

² Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2018). Atualmente é professora adjunto da Universidade Federal do Pará, atuando no Programa de Pós-graduação de Letras (PPGL) e no Programa de Pós-Graduação Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA). Coordena o projeto Ecos sefarditas: judeus na Amazônia e o NESA (Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia). E-mail: afcs77@hotmail.com.

Palabras clave: *El libro de los nombres*; Maria Esther Maciel; Lectura onomástica; Virgem Maria.

1 Considerações iniciais

Limite? Limite é tudo o que já nos antepõe ao que nos convoca ao deslimite. Deslimite não é, simplesmente, o contrário do limite, mas é a abertura, por via da negatividade, para alcançarmos o que ainda não alcançamos. O deslimite abre o limite, porejando-o. Ora, todo limite já traz consigo o que permite tanto o que limita quanto a possibilidade de deslimite, a abertura para o ilimitado. Assim um nome literário age.

O nome encontra o limite nos seus significados? Certamente, sim. Contudo, sua força elocutiva em um texto literário é capaz de “ilimitá-lo”, porque não apenas seus significados formarão texto, mas a própria contradição e contraste do personagem para com os significados de seu nome construirão possibilidades significativas e interpretativas mais amplas e infindas.

Nesse sentido, esse texto objetiva interpretar os nomes da personagem Kelly (primeira seção), do romance *O livro dos nomes*, de Maria Esther Maciel (2008), e como eles nos permitem realizar uma leitura totalizante do livro a partir do diálogo com a Virgem Maria e suas sete dores (segunda seção). Realizaremos a interpretação das sete dores mariana e suas configurações no romance a partir de 10 personagens e seus nomes, estes constroem o fundamento necessário para este texto. A leitura onomástica do romance será guiada pelo método da leitura hermenêutica, buscando aprofundar o texto literário a fim de perseguir o sentido que ele nos apresenta.

No curso deste trabalho, dialogaremos com De Varazze (2003), Benedito Nunes (1995), Eliade (1972), Machado (1991) e os evangelhos de Mateus, Lucas e João³, além de buscarmos subsídio, quanto aos significados dos nomes, em Guérios (1981), Azevedo (1993) e Obata (1994). Ademais, será este estudo conduzido pelo amparo dos nomes.

2 Kelly – as transmutações por um nome

É conhecida a passagem de João 1, 14 (Novo Testamento, 2011, Jo, 1. 14, p. 181) que diz: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós”. O nascimento de Jesus consagrou-se enquanto um desvelamento e realização corpórea do Verbo, de modo que o sopro divino, o

³ A versão da bíblia que utilizaremos é a traduzida por João Ferreira de Almeida, a qual contém apenas os livros do novo testamento.

tempo sem começo nem fim, porquanto é eterno como Deus, se realizou em um começo, em um tempo humano, a partir de um ventre virginal: “Disse então Maria: Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo tua palavra. E o anjo ausentou-se dela” (Novo Testamento, 2011, Lc, 1. 38, p. 112). Esta *palavra* era uma palavra, antes mesmo da concepção e nascimento da Virgem, já destinada a acontecer pela promessa de seus pais:

[...] Também sua esposa Ana parirá uma filha e você lhe dará o nome de Maria. De acordo com a promessa que fizeram, ela será consagrada ao Senhor desde a infância. Desde o útero de sua mãe será cheia do Espírito Santo. A fim de que não haja qualquer suspeita que lhe seja desfavorável, não terá contato com o mundo, ficará sempre morando no templo do Senhor. Ela própria, nascida de mãe estéril, gerará maravilhosamente um filho altíssimo, cujo nome será Jesus e por meio do qual todos os povos serão salvos (Jerônimo *apud* De Varazze, 2003, p. 749).

Tanto o nome “Maria” quanto a sua vida são frutos de promessa: “Como por vinte anos não tiveram filhos, [Joaquim e Ana] fizeram uma promessa ao Senhor, que se este lhes concedesse descendência eles a entregariam a Seu serviço” (De Varazze, 2003, p. 748). Assim como em Jesus, o Verbo uniu-se à carne⁴, formando somente um ser ao se assumir como tal, em Maria, o destino de uma vida, arquitetada pelo Verbo divino também na voz de um anjo, se realiza na carne, como podemos escutar na fala de Isabel: “Bem-aventurada a que creu, pois hão de cumprir-se as *coisas* que da parte do Senhor lhe foram ditas” (Novo Testamento, 2011, Lc, 1. 45, p. 112, *grifo do autor*).

Em certo sentido, o nome conquista uma primazia, como que traçando o caminho, sobre a carne. Ora, a vida de Maria é e pode ser lida desde a revelação de seu nome. Obata (1994, p. 136) afirma que dentre as mais de 70 interpretações possíveis a respeito do nome “Maria”, a origem egípcia, *Mrym*, significa “amada de Amón”, ou “amada de Deus” – ou ainda “predileta de Javé” (Guérios, 1981, p. 171). Maria é amada de Deus porque está, desde antes do seu nascimento e pelo seu nome, consagrada ao seu serviço: “Diante desta ordem [de retornar para casa] todas partiram, apenas a bem-aventurada Virgem Maria respondeu que não podia fazê-lo, pois seus pais haviam-na entregue ao serviço do Senhor e prometido a Ele a virgindade dela” (De Varazze, 2003, p. 750).

Nesse sentido, o amor de Deus pela Virgem manifesta-se paralelamente à forma de servidão de Maria, uma vez que sua vida é uma correspondência à palavra. Obata (1994), Azevedo (1993) e Guérios (1981) concordam quanto à proveniência do nome Maria, o qual deriva do hebraico, *Miryam* (assim grafado pelos dois primeiros), ou *Miryám* (grafado pelo

⁴ Por “carne” compreendemos o humano em si mesmo, corpo, ser e modo de ser – lugar, tempo e sua propriedade. Daí que essa carne é incorporada, no caso da Virgem Maria, pelo nome.

último). Contudo, os dois últimos autores são mais uniformes quanto aos significados do nome, afirmando que, em sua forma hebraica, “Maria” significa “excelsa”, “sublime” (Guérios, 1981, p. 171; Azevedo, 1993, p. 395), o que nos mostra um caráter transcendente – de humana para santa, originando outro significado do nome (Azevedo, 1993, p. 395)⁵, até o divino – de Maria que se aloja e se difunde no nome, pois o mistério virginal e da sacralidade de sua gravidez limpa de si as impurezas do pecado. Daí ela ser “soberana” (Obata, 1994, p. 136) entre os homens pelo sopro de seu nome:

Disse então Maria: A minha alma engrandece ao Senhor; E o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador; Porque atentou na baixeza de sua serva; pois eis que desde agora todas as gerações me chamarão de bem-aventurada” (Novo Testamento, 2011, Lc, 1. 46-48, p. 112).

Notemos, assim, que há correspondência entre os significados expostos e discutidos em relação à vida da Virgem e seu nome. Em se tratando do significado de “mar de amargura”, que vem a ser exposto também por Obata (1994, p. 136) como “a quem tem amargura” – cuja proveniência seria o hebraico *Marah* –, a correspondência flagra-se pelo próprio sofrimento que a Virgem Maria passa antes – “E *uma* espada traspassará também a tua própria alma” (Novo Testamento, 2011, Lc, 2. 35, p. 116, *grifo do autor*), diz Simeão a Maria –, durante – e aqui basta lembrarmos que “junto à cruz de Jesus estava sua mãe” (Novo Testamento, 2011, Jo, 19. 25, p. 228) – e após a morte de Jesus – “Um dia em que o coração da Virgem estava fortemente abrasado de saudade de seu filho, comoveu tanto seu espírito que derramou lágrimas abundantes” (De Varazze, 2003, p. 657).

O nome da Virgem, revelado anos antes de sua concepção, é já a manifestação de seu destino: sendo excelsa, sublime, mantendo-se virgem em toda sua vida, de si desvela o Verbo divino, que vem a concretizar, concomitantemente, sua amargura e posterior elevação ao ser soberana entre os homens. Neste sentido, o nascimento da Virgem Maria deu-se antes de sua concepção, sendo sua vida a concretização de seu nome. Queremos acrescentar que o próprio nome mantém a virgindade de Maria, posto que ele resguarda em si a possibilidade da diferença e nascimento, isto é, ele é o sempre “vazio virginal”, o inaugural e instaurador de nascimento, e isso nos atesta Kelly, ou Maria das Dores:

⁵ Azevedo (1993, p. 395) informa ainda que o “apêndice da Vulgata interpreta” o nome Maria “como ‘exaltada’ e ‘mar de amargura’” (ibid. idem). No que se refere ao significado de “elevada” e “exaltada”, De Varazze (2003, p. 663), ao comentar as revelações de Santa Isabel a respeito da elevação da Virgem, em espírito e corpo, aos céus, afirma que “a gloriosa Virgem Maria foi elevada e exaltada integralmente, honrosamente, alegremente e eminentemente”

A experiência que se aloja num nome às vezes pouco tem a ver com a pessoa real que o carrega. Talvez seja esse o caso de Kelly, que, na realidade, se chama Maria das Dores. Desde que o pai a expulsou de casa por ter ficado grávida aos quinze anos, resolveu trocar de nome, motivada pelo desejo de ser outra (Maciel, 2008, p. 67).

Diferente da Maria mítica/bíblica, a Maria das Dores que iremos (dar a) conhecer não teve sua vida instaurada pelo nome de batismo, pois a própria vida lhe exigiu um segundo nascimento e, por conseguinte, um novo batismo. Por três vezes Kelly vem à luz: primeiro por seus pais, batizada como Maria das Dores; segundo, quando, expulsa de casa pelo pai e motivada pelo desejo de ser outra, escolhe e acolhe para si o nome de Kelly, mostrando-nos um autobatismo; terceiro ao (re)assumir o nome primeiro, mas com a diferença de se apresentar como Das Dores, ou Dasdô (Maciel, 2008, p. 71). A este último escutamos uma novidade/diferença também na preposição: ela não apenas vem grafada com a inicial maiúscula, indicando um nome próprio (Das Dores), mas também se aglutina ao segundo nome, compondo com ele apenas um e mesmo outro nome, uma vez que, evocado sozinho, *Dasdô*, se perde a referência às “dores”.

A experiência alojada no nome Maria, como discorreremos na abertura desta seção, não se encontra literalmente ao ser relacionada à vida de Kelly. Todavia isso não significa que ela, a experiência, não se faça presente. Aliás, é sua ausência que a faz emergir. Como acontece, assim, a emergência da experiência alojada no nome “Maria [das Dores]”? De duas formas: a primeira apresentaremos nesta seção – e, em certo sentido, já vínhamos evocando de forma um tanto implícita –; a segunda na seção seguinte, e tem justamente a ver com as dores de Maria, as sete... Continuemos com a explicação.

A primeira forma de emergência da experiência alojada no nome Maria realiza-se por um tempo que ecoa do mito. Porquanto que o mito da Virgem incorpora em si um ato originário e criador, porque não há, então, como dissociar o nome “Maria” da Virgem Maria, não importando se houve alguma Maria antes dela, ele, o mito mariano, instaura um tempo em que tudo o que veio posterior a ele retoma, de forma que ele passa a vigorar o que vier a ser construído. Não à toa, o mito elabora e referencia-se a uma realidade que procura fundar a um mundo, enquanto reunião de sentidos fundantes de uma sociedade, o qual resguardará em si possíveis modos de ser, em que qualquer “momento posterior da História, como processo de mudança, remontará a esse tempo primordial enfeixado pelo mito, e que subsiste, em estado puro, na tradição religiosa” (Nunes, 1995, p. 66). É nesse sentido que Eliade concebe o mito como “a narrativa de uma ‘criação’”, sobretudo a criação de uma “história sagrada”, narrando

“de que modo algo foi produzido e passou a ser”, promovendo, assim, “um tempo fabuloso do ‘princípio’” (Eliade, 1972, p. 9).

É desta maneira que a experiência alojada no nome Maria aparece, n’*O livro dos nomes*, sobretudo no caso de Kelly, por ausência. É possível encontrar, contudo, pontos de semelhanças em momentos cruciais na vida de Kelly e na da Virgem Maria, porém essas semelhanças se constituem junto de diferenças. Ambas tinham 15 anos quando grávidas (De Varazze, 2003, p. 657; Maciel, 2008, p. 67) – porém o filho de Kelly não vingou, perdendo-o em um aborto espontâneo, e o da Virgem fora morto na cruz – e tinham aproximadamente 45 anos quando houve uma guinada drástica em suas vidas, a morte de Jesus (que faleceu com 33 anos) e a assunção do nome de batismo, no caso de Kelly, após deixar o ofício de prostituta. Outra importante semelhança é a de que Kelly, ao deixar a prostituição, passa a ser “conhecida na cidade pelos lindos presépios que faz todos os anos, na primeira semana de dezembro” (Maciel, 2008, p. 71), instigando-nos a pensar, justamente, em uma imagem de nascimento e renovação que advém da Virgem Maria.

As “amarguras” acumuladas na vida de Kelly, sobretudo a perda do filho, são por elas esquecidas, cujo esquecimento, narrado em terceira pessoa, é contado em um tempo verbal que atrita com o advérbio de tempo “logo”, indicando algo “imediato”: “[...] Logo já não se lembrava dos dias ríspidos na roça, do enterro da mãe, do semblante austero do pai, das pequenas ruindades da irmã [Maria Alice] nem do filho que não veio” (Maciel, 2008, p. 68). Ora, o caráter inacabado e inconcluso do pretérito imperfeito surge no verbo “lembrar”, contrastando com o caráter imediato inserido pela expressão “logo já não”, em que “logo” e “já” acumulam a necessidade do imediatismo e de urgência diante da nova vida de Kelly, pois “no início foi tudo muito penoso, especialmente quando ela perdeu o filho num aborto espontâneo” (Maciel, 2008, p. 67).

É assim que emerge a referida experiência onomástica, que se dá por ausência no jogo entre esquecimento e lembrança para o caso do significado de “amargura”, no capítulo “Kelly ou O Amparo dos nomes”, em que os nomes dão batismos distintos e importantes no destino desta personagem. Os nomes dão o amparo necessário para Kelly continuar vivendo, pois, nas palavras dela, “[...] *uma mulher tem o direito de tudo esquecer, para não precisar sofrer a mesma dor várias vezes*” (Maciel, 2008, p. 70, *grifo da autora*). O desejo de ser outra, para esquecer as dores de uma vida antiga, move a passagem de Maria das Dores a Kelly. Em consonância a Azevedo (1993, p. 344), a romancista anuncia, na epígrafe do capítulo, que o “*nome Kelly é uma forma anglicizada do antigo gaélico Ceallach e quer dizer ‘donzela*

guerreira'. Segundo outras fontes onomásticas, pode significar também 'contenda'' (Maciel, 2008, p. 66, *grifo da autora*).

O suposto significado de Kelly como “contenda” revela uma tensão dialética e paradoxal do significado “donzela guerreira”, uma vez que “donzela” significa, dentre outras coisas, uma mulher que se preserva virgem, e Kelly ganha a vida pela venda dos prazeres da carne, e sua própria carne a fez virar “sensação”: “[...] Com os cabelos negros e cacheados até a cintura, alta e de corpo fornido, Kelly tonou-se a sensação das redondezas” (Maciel, 2008, p. 67-68). Enquanto o nascimento da Virgem Maria se dá pelo Sopro divino de seu nome, conservando-se imaculada e assim alcançando sua ascensão, Kelly, por meio da carne, eleva-se não para o céu, não para uma finalidade (gestar Jesus), mas para seu modo de ser mais próprio, de forma que seus nascimentos se realizam por intermédio dos nomes assumidos durante sua vida: “[...] Mas, ao contrário do que se pensa, [Kelly] não se arrepende da vida que teve. Considera ter cumprido a missão dela na Terra e se diz saudosa de sua própria beleza” (Maciel, 2008, p. 71).

Eis que, beirando os 45 anos, no momento em que “o corpo já mostrava sinais de desânimo” (Maciel, 2008, p. 71), Kelly, marcando seu terceiro nascimento, “por algum motivo secreto, reassumiu o nome de batismo, apresentando-se sempre como ‘Das Dores’, ‘Dasdô’ para os próximos”. (Maciel, 2008, p. 71). As dores esquecidas, e com todo o direito, ausentam-se no nome ofertado para os mais próximos. Maria das Dores, Kelly, Das Dores, Dasdô, é, ou melhor, são outras possibilidades da personagem ser si-mesma conforme o enredo de sua vida. Não à toa que, justamente quando reassume e diferencia(-se) o (pelo) nome de batismo, Kelly passa a construir presépios, e a narrativa, por um breve instante, assume o tempo presente: “[...] Hoje, Kelly é mais conhecida na cidade pelos lindos presépios que faz todos os anos, na primeira semana de dezembro” (Maciel, 2008, p. 71). E sua carne reincorpora-se no novo nome, mostrando que, para se assumir (qual o narrador a assume) como o ser que se destina a ser, é necessário descamar-se para achar-se enquanto sumo nas demoras do tempo, como ao descascar uma cebola: “Das Dores, um dia desses, contou que quando criança gostava de descascar cebolas. Deleitava-se em retirar a pele fina que revestia cada uma, até sentir nos dedos o sumo da polpa” (Maciel, 2008, p. 73).

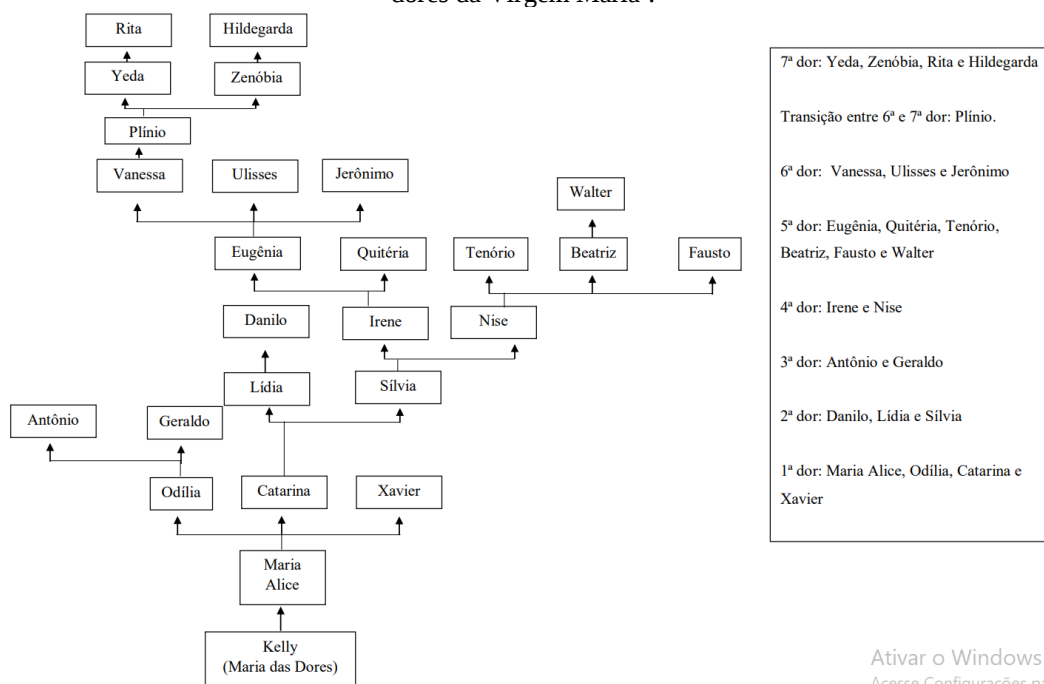
No entanto, o ato de descamar-se assim causa amargura, o que ela quer esquecer, esquecendo inclusive a ideia de que o tempo é “feito naturalmente de demoras” (Maciel, 2008, p. 73). A ludicidade da infância, rememorada pelo amparo e a transmutação de seus nomes, é perdida no tempo do presente, restando-lhe apenas (ou tudo o mais) a lembrança a ser evitada: “[...] Mas o curioso é que ela agora se recusa a comer cebola em saladas e molhos, alegando

não suportar-lhes o gosto” (Maciel, 2008, p. 73). Enquanto que com a Virgem Maria temos um destino-nome – o nome delineando o destino –, com Kelly temos um nome-destino – o destino exigindo um nome que o acompanhe.

3 Maria Das Dores – no curso de sete chaves

Apenas o capítulo “Kelly ou O amparo dos nomes” conduz, ao formar uma estrutura arbórea em que ele é raiz/semente, a todos os outros capítulos do romance. Explicitemos essa constatação em uma imagem:

Imagem 1: estrutura arbórea de condução de leitura a partir de Kelly e as relações das personagens com as 7 dores da Virgem Maria⁶.



Fonte: elaboração própria, 2024.

Esta imagem nos mostra uma segunda leitura do subtítulo do capítulo: Kelly dá amparo a todos, embora nenhum deles faça menção a ela. A partir disso – e considerando que o nome “[Maria das] Dores” é relativo à Nossa Senhora das Dores (Obata, 1994, p. 66; Azevedo, 1993,

⁶ Para a construção desta leitura e esquema, excetuamos os nomes que viriam a se repetir. Por exemplo: Sílvia é citada em Antônio (e em tantos outros capítulos), porém, como primeiramente foi citada em Catarina, excetuamos a ramificação de Sílvia em Antônio. Consideramos apenas a primeira emergência dos nomes para a construção. Com relação a Plínio, ele representa um ponto de transição, pois há nele uma solidão não-dita (7ª dor) – vale mencionarmos que, “no prazo escasso de dois anos, ao se casar com Vanessa” (Maciel, 2008, p. 99), desfez-se de tudo o que era do tio de mesmo nome –, o que nos leva a considerar uma forma de “exílio” na medida em que se “autobane” de si mesmo: “[...] E até hoje se intriga com uma frase do tio, escrita provavelmente no dia do incêndio da cozinha: *Cada homem é seu próprio mendigo*” (ibid. idem, grifo da autora).

p. 176; Guérios, 1981, p. 103-102), título atribuído à Virgem Maria, pelo catolicismo, para aludir as suas dores sofridas enquanto mãe de Jesus – realizaremos uma leitura do romance tendo em perspectiva os possíveis significados que surgem ao relacionarmos as sete dores de Maria aos capítulos que formam uma certa referência a estas dores. Ora, se o texto literário “guarda dentro de si [...] uma profusão de semas que vão se manifestando aqui e ali, através do texto”, e se, nesse “processo [...], o Nome se desintegra em pequenas unidades de significação” (Machado, 1991, p. 142), o nome assumido por Kelly, *Das Dores*, junto de seu subtítulo, fornece-nos a condição de possibilidade de explorarmos esse significado do “sofrimento” em relação às demais narrativas/capítulos do romance.

Das 26 personagens, realizaremos, devido ao limite, a leitura de apenas 10. O critério será tanto a afinidade entre as personagens – para aprofundarmos a relação entre a dor mariana e as personagens – quanto o contraste e/ou dissonância – visando expandir a compreensão da dor. Para tanto, concentrar-nos-emos no enredo (ou trechos dele, sem esquecer o todo) dos capítulos. Assim será a organização desta seção⁷: 1ª dor, a profecia de Simeão, relação com Xavier; 2ª, fuga para o Egito, relação com Danilo; 3ª, perda do menino Jesus no templo de Jerusalém, relação com Antônio e Geraldo; 4ª, encontro da Virgem Maria com Jesus carregando a cruz, relação com Irene e Nise; 5ª, morte de Jesus no Calvário, relação com Eugênia e Walter; 6ª dor, descida de Jesus da cruz, relação com Ulisses; e 7ª, o sepultamento de Jesus e a solidão da Virgem, relação com Rita.

3.1 Primeira dor

A primeira dor de Maria é anunciada por Simeão, em Jerusalém, quando diz a Maria que seu filho “é posto para queda e elevação de muitos em Israel, e para sinal que é contraditado (E *uma* espada traspassará também a tua própria alma)” (Novo Testamento, 2011, Lc, 2. 35, p. 116, *grifo do autor*). Esta dor a caracterizaremos como “infortúnio”, o qual traspassa a vida do cachorro Xavier por dois motivos: seu abandono, por parte da mãe, e a consequente adoção por José Fernandes⁸, a qual lhe traz como destino assistir ao suicídio de seu salvador. Não à toa que

⁷ As referências e reflexões sobre as dores de Maria foram colhidas nos evangelhos de Mateus, Lucas, João e em parte no de Marcos.

⁸ Este personagem se caracteriza por atravessar o capítulo “Maria Alice” e “Xavier”, marcando-se como uma presença errante e fantasma. A sua própria menção aqui parece atestar o que estamos discorrendo sobre as relações entre as personagens d’*O livro dos nomes* e as dores de Maria, uma vez que, por conta da depressão que o levou ao suicídio, carregava consigo um “mal súbito e se” resignava, “de vez, a um mudo desencanto” (Maciel, 2008, p. 155). A sua vida construiu um permanente paradoxo com seu nome e apelido: “José” traz consigo um significado de expansão (da vida) graças a promoção de Deus (Guérios, 1981, p. 152; Azevedo, 1993, p. 331; Obata, 1994, p. 119); “Fernandes” o de ousadia, coragem, inteligência, protetor (Guérios, 1981, p. 119; Azevedo, 1993, p. 231;

o nome do bairro onde foi abandonado pela primeira vez ser “Rosário”, indicando devoção mariana e circularidade, pois, no rosário, a reza termina na conta em que se começou.

O abandono de sua mãe, após a morte de seus irmãos, marca o primeiro infortúnio de Xavier. Sem nome e casa, ele perambulava “à espreita de restos de algum restaurante ou açougue” (Maciel, 2008, p. 152). Perambulou até encontrar com quem viria a ser seu parceiro de errância, Jafé. Sua salvação provisória corresponde ao significado de seu nome – “casa nova” (Maciel, 2008, p. 150; Obata, 1994, p. 196; Azevedo, 1993, p. 617; Guérios, 1981, p. 253) –, assim como pode remeter, paradoxalmente, ao referido infortúnio, pois é na casa nova que acontece o suicídio. Embora estivessem “prontos para qualquer acaso, fortuna ou perigo” (Maciel, 2008, p. 151), a casa nova conduz Xavier para um novo infortúnio, uma “culpa sem culpa alguma”, de modo que o suicídio de Jafé acarretou a sensação de assassino em Xavier: ao não conseguir impedir o dono do ato, Xavier uiva “em aflição, como se tivesse sido ele, involuntariamente, o assassino” (Maciel, 2008, p. 156).

Além de parceiro de Jafé, Xavier era-lhe quase como um espelho, pois, como indica o nome “Fernandes”, cuidava da casa como protetor – “[...] não se descuidava da casa, atento a qualquer ruído” (Maciel, 2008, p. 153) – e do “dono em seus mínimos silêncios” (Maciel, 2008, p. 155). Aliás, Xavier foi o primeiro a perceber a silenciosa dor de Jafé. A perda do salvador e do vigor da vida após o suicídio rompem o sentido de “casa nova”, transformando sua vida em lamentação. A ausência física e presença fantasma do dono após a morte acentuaram a dor do cachorro:

Nas grandes dores, nas dores assombrosas, morrer é a opção mais óbvia. Viver, não. Viver passa a ser o maior problema, a grande prova. Foi o que ocorreu com Xavier, o cachorro que assistiu ao suicídio do dono. Ao longo de três semanas ele ganiu noite após noite, como se revivesse o drama inteiro por exatos quinze minutos. [...] A impressão era que a alma do cão se decompunha a cada segundo (Maciel, 2008, p. 85).

3.2 Segunda dor

A fuga para o Egito (Novo Testamento, 2011, Mt, 2. 12-14, p. 3) caracteriza um momento de desassossego diante do temor da ameaça de morte (feita por Herodes) que recai sobre Jesus. Maria e José, junto do menino Jesus, refugiam-se no Egito, deixando para trás tudo

Obata, 1994, p. 85); “Jafé” é o que mais contrasta e, paradoxalmente, atesta a sua presença fantasma se o considerarmos em uma correspondência fonética com “Jafef”, do hebraico *Iafet*, cujo significado é o “que se espalha ao longe”, ‘que dilata’, ‘muito divulgado’” (Azevedo, 1993, p. 319). A sua presença aparece nos capítulos de Kelly, Maria Alice e Xavier.

o que conheciam para preservar a vida. No caso de Danilo, a iminência da morte trouxe consigo a possibilidade tanto de se refugiar em um amor consumado apenas em cartas, um adultério de palavras, quanto a preservação da vida: “*Minha vida já não me pertence depois que te encontrei* – escreveu Lola a Danilo tão logo o conheceu numa tarde de abril⁹. *Já com você minha vida voltou a ser minha* – ele replicou” (Maciel, 2008, p. 29, *grifos da autora*). A morte abriu-o a vida clandestina.

O “urgente sigilo” (Maciel, 2008, p. 29) que essa relação exigia coaduna-se com dois possíveis significados de “Danilo”: 1) o que é expresso na epígrafe do capítulo, atribuindo ao filósofo dinamarquês Kierkegaard – seria acaso a referência a este em um nome cujo significado é “dinamarquês”? – a definição de Danilo como “*o que guarda zelosamente aquilo que lhe foi entregue sob custódia*” (Maciel, 2008, p. 26, *grifo da autora*); 2) e o que indica ser Danilo a versão eslava para “Daniel”, o qual significa, no hebraico, “juiz de Deus”, “meu juiz é Deus” (Azevedo, 1993, p. 161; Guérios, 1981, p. 61), ou ainda “Deus decide, determina, julga” (Obata, 1994, p. 100).

Danilo entrega-se a esse amor intenso e, por conta de sua iminente morte que lhe obrigava “a imaginar-se fora do mundo e de si próprio” (Maciel, 2008, p. 77), efêmero para deixar de fingir, como diz sugestivamente após receber o diagnóstico de sua doença: “*É incrível como, na iminência da morte, a gente perde a vontade de fingir*” (Maciel, 2008, p. 28, *grifo da autora*). Aquele que um dia lutou pelas causas mais urgentes de seu país não pôde resistir a um amor destinado a um resgate de seu desejo de viver – “[...] Ou seria apenas o exercício de um direito de se permitir um último desejo” (Maciel, 2008, p. 29)? –, ou seria de se “vingar da mulher pelo que ela faria sem ele enquanto estivesse viva” (Maciel, 2008, p. 29), ou ele foi encaminhado a isso pelas palavras de Lúcia, sua esposa – “[...] Mas foi Lúcia que, com seu jeito de lidar com o alheio, demoveu-o do desalento e convenceu-o a se agarrar a qualquer coisa de certo” (Maciel, 2008, p. 28). O certo é o que desassossego de Danilo trouxe consigo uma “vida clandestina à morte”, deixando para trás a quem “*queria ser velha para ter*” lhe “*dedicado a*” sua “*vida inteira*” (Maciel, 2008, p. 28, *grifo da autora*), para que ela se sobrepujasse a iminência da morte.

3.3 Terceira dor

⁹ Há de mencionarmos o contraste entre “abril”, abertura à primavera, à vida, e a morte iminente de Danilo.

A perda de Jesus no templo de Jerusalém, quando foram até lá para celebrarem a “festa de páscoa” (Novo Testamento, 2011, Lc, 2. 41, p. 116), marca a terceira dor de Maria. A perda é o que move Antônio e Geraldo, pois, em contraste à comemoração da liberdade do povo hebreu (momento em que Jesus se perde), o amor que eles nutriram por suas esposas, Sílvia e Odília, respectivamente, levaram-no a perda de suas liberdades e pazes.

Antônio é a personagem que abre o romance. Ele é, assim, em uma interpretação possível, o “vanguardeiro”, “o que se põe adiante”¹⁰ (Maciel, 2008, p. 11; Guérios, 1981, p. 59; Azevedo, 1993, p. 61; Obata, 1994, p. 30), à linha de frente. Porém esse significado evidencia justamente o oposto, uma vez que ele aceita todas as ofensas e infortúnios provocados por Sílvia, bem como “com ela viveu todos os infernos. Se, durante algum tempo, suportou tudo sem reservas, aos poucos foi ficando totalmente perplexo” (Maciel, 2008, p. 120). Opor-se a esse erro não é uma opção para Antônio. Sua vida amorosa nos mostra que ela é um desdobramento de sua crença em que “viver é especializar-se no erro” (Maciel, 2008, p. 12), de vez que perdeu sua liberdade e paz ao ter, assumidamente, casado com a mulher errada, além de ter perdido um amor recíproco e a chance de viver com Irene.

Assim como Antônio, o amor faz Geraldo se perder, pois “aos poucos foi se dando conta de que tinha se casado com uma mulher sem juízo” (Maciel, 2008, p. 43) e de que “Amar Odília foi o maior peso” de sua existência, “a ponto de adoecer algumas vezes” (Maciel, 2008, p. 44). Se “Geraldo” significa “senhor da lança” (Maciel, 2008, p. 41), “o que governa com a lança” (Guérios, 1994, p. 130), “o que domina com a lança” (Azevedo, 1993, p. 259), ou ainda “forte como a lança” (Obata, 1981, p. 91), sua vida mostra o extremo oposto: não tinha nome nem fortuna, era “de espírito delicado e sem malícia” (Maciel, 2008, p. 42), ao ponto de, mesmo trabalhando na fazenda do sogro, não suportar a “idéia de ter de abater porcos, vacas e novilhos”, ficando “deprimido por vários dias depois da matança” (Maciel, 2008, p. 44). O trabalho para garantir o sustento da família o forçou a abrir mão do “ofício que sempre o fascinara: o de alfaiate” (Maciel, 2008, p. 44), um trabalho cujo vigor é a criação, não a morte.

A perda de Jesus em Jerusalém provocou em Maria temor, temor que contrasta com a serenidade do filho, o qual estava em comunhão com quem o cercava. As perdas de Antônio e Geraldo acabaram sendo, em certo sentido, a perda de suas vidas e, no caso de segundo, um sonho. A vida perdida prometia serenidade e comunhão, não o temor.

3.4 Quarta dor

¹⁰ Há outros tantos significados para Antônio, contudo apenas esse, para a nossa interpretação, é que nos interessa.

O encontro de Maria com Jesus na cruz (Novo Testamento, 2011, Jo, 19. 25, p. 228) indica a quarta dor. Pode parecer estranho em um primeiro momento, entretanto caracterizaremos esta dor como “realidade”. A realidade da qual Jesus buscava salvar a humanidade seria a mesma que o condenaria a morte. Maria, encontrando-se com Jesus na cruz, tem diante de si, além do filho redentor, uma concepção de mundo que o conduziu ao calvário. Dada as devidas proporções, a personagem Irene defronta-se com a mesma situação. Ora, escutemos a primeira entrada do narrador no capítulo que trata de Irene: “A realidade sempre subjuguou Irene” (Maciel, 2008, p. 52).

Não apenas o que está aí dado e pode ser comprovado empiricamente, como o que nos cerca e envolve, mas como o que se põe em causa a partir da instauração e construção de um mundo é que compreendemos por “realidade”. Se “realidade” é o que há de próprio do “real”, a realidade que conduziu Jesus ao calvário foi antes a concepção de uma sociedade que se formou durante o tempo e se desencadeou ali no encontro entre mãe e filho do que o momento do julgamento e sentença de Pilatos. É neste sentido que a realidade aí instituída não cessa de subjugar Irene, limitando-a. Assim, por mais que “desejasse, ela nunca conseguiu construir o que planejou para sua vida” (Maciel, 2008, p. 52).

O nome “Irene” significa “deusa da paz”, “a pacífica” (Maciel, 2008, p. 51; Guérios, 1981, p. 146) ou somente “paz” (Azevedo, 1993, p. 309; Obata, 1994, p. 108). Sua “paz” parece ser advinda da subjugação, assim como sua pacificidade diante do mundo que a assola, de vez que Irene “não se deixava impressionar pelas coisas que não tinha. Pelo contrário, parecia contentar-se com o mínimo, os restos do que as outras [Sílvia, Odília e Nise] possuíam” (Maciel, 2008, p. 53, *colchete nosso*). O encontro entre mãe e filho marca tanto a presença vociferante da realidade que não se apagará quanto da iminente ausência de Jesus, assim como Irene, a qual, diante do que tinham as irmãs, contentava-se com a paz das sobras que lhe davam.

3.5 Quinta dor

É a consumação de Jesus, sua morte no calvário, e de seu destino o que promove a quinta dor de Maria: “E, quando Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito” (Novo Testamento, 2011, Jo, 19. 30, p. 229). Essa consumação, entendida como conduzir ao sumo, abre-nos a pensá-la de duas formas: morrer para se entregar ao destino e entregar-se a morte para *ser-se*, isto é, ser si mesmo.

Essas duas formas de consumação atuam de modo interpenetradas. Eugênia, a de “bom nascimento” (Maciel, 2008, p. 31; Azevedo, 1993, p. 213; Obata, 1994, p. 113), para nascer e ser si-mesma precisa entregar seu antigo ser a morte para destinar-se à ficção – “A filha mais velha de Antônio inventou tanta coisa sobre si mesma, que talvez ela não seja mais que uma ficção” (Maciel, 2008, p. 11) – por meio de antecipadas autobiografias que lhes dessem um destino querido – “[...] inventava biografias antecipadas de si mesma, na expectativa de compor o seu próprio destino” (Maciel, 2008, p. 32).

Caminho distinto é traçado a Walter, pois Eugênia cria-se *outras* para ser. Walter, “o que governa o exército”, “o guia/general” (Maciel, 2008, p. 31; Azevedo, 1993, p. 614; Obata, 1994, p. 195; Guérios, 1981, p. 252), precisa deixar-se ao poder de condução dos outros (o outro de si mesmo que habitava, escondido, em si e somente aflora por meio da alteridade), dos exércitos de “eus” que cada um é para si, para encontrar-se – “[...] Mas como contar a Beatriz da súbita paixão por Alessandro [...] que o convidou a ir para Itália com ele? Como dizer a ela que, com esse outro, descobriu o melhor de si mesmo” (Maciel, 2008, p. 145)? –, embora, para tanto, ceda uma parcela de si – “[...] Walter, no começo, teve dificuldade de se adaptar aos caprichos do amante, mas acabou por adotar dele os mesmos vícios” (Maciel, 2008, p. 149).

3.6 Sexta e sétima dores¹¹

A descida de Jesus da cruz (sexta dor) mostra um contraste com os outros dois crucificados: estes, ainda vivos, tiveram as pernas quebradas e Jesus não. Essa descida significa que o “papel” de Jesus havia sido cumprido. Seu corpo, devolvido, seria envolto “num fino e limpo lençol” (Novo Testamento, 2011, Mt. 27. 59, p. 66), junto de “especiarias” (Novo Testamento, 2011, Jo. 19. 49 p 229). Essa imagem simboliza o início da passagem de Jesus à ressurreição, de vez que seu corpo, posto no “sepulcro novo, que havia aberto em rocha” (Novo Testamento, 2011, Mt. 27, 60, p. 66) e por ninguém nunca usado, seria velado por uma pedra (sétima dor, o sepultamento). Dali em diante a realidade não mais o subjugaria. O tempo revolver-se-ia em um por-fazer/passado que não cessa de acontecer, pois o Verbo divino realizado em carne habita em todos os tempos: “O Espírito de verdade, que o mundo não pode receber, porque não o vê nem o conhece; mas vós o conheceis, porque habita convosco, e estará

¹¹ Embora todas as dores estejam interligadas, as sexta e sétima inter-relacionam-se intimamente, de modo a exigirem uma leitura e interpretação conjunta, pois a abertura do passado como um por-fazer convoca consigo o seu velamento, a pedra tampando o sepulcro novo em rocha.

em vós. Não os deixarei órfãos; voltarei para vós” (Novo Testamento, 2011, Jo, 14. 17-18, p. 218). Embora presente, a solidão de Maria pela ausência do filho a angustiaria.

É esse por-fazer que se realiza “inauguralmente” (*fino e limpo lençol*) e, concomitantemente, se recolhe à origem, a “virgindade” do sepulcro como sendo a virgindade da mãe – o “não” dando margem para o acontecimento do “sim”. É neste sentido que o capítulo “Ulisses ou A viagem sem volta” se construirá, uma vez que os verbos, a partir da segunda parte do capítulo, serão todos conjugados no futuro do presente, pois que a viagem, o deslocamento e o exílio sempre o acompanharão: “Por mais que a mãe suplique, Ulisses nunca voltará à sua terra de origem. Isso porque se afinará inteiramente com a experiência do exílio” (Maciel, 2008, p. 137). Mesmo na primeira parte do capítulo, em que os verbos estão em sua maioria no passado, ao final o tempo presente se instaurará, retirando a cristalização do tempo “passado”, e se projetará ao futuro (do presente), ao devir, de forma que a origem (demarcada pelo “pai”) fará essa projeção: “[...] Hoje com dezessete anos, [Ulisses] prepara-se para ir estudar fora, com o apoio incondicional do pai, desejoso de oferecer ao filho um futuro. Mal sabe Ulisses que Antônio morrerá antes que as coisas se consumem” (Maciel, 2008, p. 132).

Ulisses é alheio aos conflitos de sua família, o que conflita com o significado etimológico de seu nome, “o irritado” (Maciel, 2008, p. 131; Azevedo, 1993, p. 591; Obata, 1994, p. 188; Guérios, 1981, p. 242). Preferiu exilar-se, primeiramente nos livros e depois no estrangeiro, a assumir e/ou “reassumir o enredo que a família lhe preparou como herança” (Maciel, 2008, p. 137). Se considerarmos que Antônio dava mais atenção a Eugênia e Sílvia a Vanessa, o que restaria para Ulisses se não um abandono, uma falta? Em verdade, o abandono talvez tenha sido sua salvação, pois que o abandono é, como Riobaldo em *Grande sertão: Veredas*, uma condição de aporia (Finazzi-Agró, 2002, p. 126), de se entregar, no limiar, a um poder (da viagem e do exílio) que o ultrapassa: “[...] É evidente que Ulisses não deixará de sofrer sua dor antiga. Mas, mesmo se resignando à insônia consciente, ele resistirá ao desejo de voltar à sua terra” (Maciel, 2006, p. 137).

No caso de Rita (representando a sétima dor), sendo abreviatura de “Margarida”, nome este que aponta para o de um molusco (Obata, 1994, p. 136; Azevedo, 1993, p. 512), o qual possui concha madrepérola, o poder que lhe convoca é o esquecimento – “[...] O dom de esquecer era uma de suas marcas nítida” (Maciel, 2008, p. 113) –, ainda que seja como forma de cuidar de si mesma, abandonando-se ao imediato da vida:

Somos sempre incompatíveis com nossos motivos – Rita leu num livro aberto ao acaso. Será que isso quer dizer que todo motivo contradiz um desejo irrevelável? – perguntou-se, relendo a frase. Mas logo parou de pensar nisso, por achar que era

melhor fugir dos textos difíceis em proveito da vida imediata (Maciel, 2008, p. 113, *grifos da autora*).

Um molusco, para se defender de um corpo estranho, transforma-o em uma pérola para salvaguardar-se. Aliás, “pérola” é o significado de “Margarida” (Obata, 1994, p. 136; Azevedo, 1993, p. 512; Guérios, 1981, p. 212). Ocorre que Rita, em verdade, “não se dava bem com o estranho” (Maciel, 2008, p. 115). Sua recusa ao mistério é a recusa ao poder velado, resguardado por uma pedra, que lhe abriria ao inaugural da vida. Rita possui a característica de apagar de si tudo o que já lhe fez mal, inclusive as atrocidades de Sílvia na infância. Esta é sua forma de cura. Porém sua “solidão resignada” (Maciel 2008, p. 116) não a impediu de não esquecer/lembrar do amor intenso e profundo pelo último namorado, e, apesar de quase cega, “tateando as coisas numa gaveta” (Maciel, 2008, p. 116), uma pérola velada em um molusco, é capaz de vê-lo “inteiro dentro dos olhos” (Maciel, 2008, p. 116), conflitando com o nunca mais querer vê-lo, embora o desejo.

4 Considerações finais

A leitura do nome de Kelly e do modo como ela nasce três vezes, sendo na primeira um “batismo biológico” e nas outras duas um autobatismo, permitiram-nos compreender que um único nome, em se tratando de literatura, é capaz de nos abrir para inúmeras travessias, como indica o título do romance, *perseguidor de sentidos*. O ato de Kelly refazer, a partir dos nomes, sua existência, descamando-se como descascava a cebola na infância, permitiu-nos realizar uma leitura totalizante do romance *O livro dos nomes*, pois que a partir de seu nome e a referência mítica que ele resguarda em si estruturou-se, e fomos capazes de construir, uma leitura arbórea do livro.

Embora não tenhamos trabalhado com todas as 25 personagens que Das Dores arboriza, foi possível mostrar como as 10 que ora interpretamos engendram conexões com as sete dores da Virgem Maria. Foi o amparo do nome de Kelly que nos possibilitou realizar esse trabalho – aliás, foi seu nome-destino que, em seu limite de palavras, nos deslimitou.

Referências

- AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1993.
- DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Aporia e passagem: a sobrevivência do “trágico” em Guimarães Rosa. *Scripta*, v. 5, n. 10, p. 122-128, 2002. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12390>. Acesso em: 24 de abr. de 2023.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico dos nomes e sobrenomes*. 3. ed. rev. amp. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.
- MACIEL, Maria Esther. *O livro dos nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.
- NOVO TESTAMENTO. Trad. João Ferreira de Almeida. ed. cor. rev. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2011. p. 1-233.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

Recebido: 25/04/2025

Aprovado: 27/06/2025

Publicado: 30/06/2025

O nome como metáfora: Função e significado dos nomes femininos em *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967), de Dalcídio Jurandir

The name as a metaphor: Function and meaning of feminine names in *Three Houses and a River* (1958) and *First Morning* (1967), by Dalcídio Jurandir

Gissandra Diovana Dias Teixeira¹
Marlí Tereza Furtado²

Resumo: Este estudo analisa os nomes das principais personagens femininas dos romances *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967), de autoria do escritor marajoara Dalcídio Jurandir, utilizando como base a Onomástica literária, mais especificamente a área da Antroponímia literária como abordagem central. A pesquisa parte do pressuposto de que os nomes em ambos os romances funcionam como metáforas e evocam significados que reverberam na jornada do protagonista Alfredo. O método de revisão bibliográfica baseou-se em autores estudiosos do campo da Onomástica literária e dos estudos dalcidianos. Por meio da análise dos nomes, pautadas em dicionário etimológico e dicionários de símbolos, bem como análise das referidas personagens nos romances, conseguiu-se observar como as personagens femininas são de grande relevância para a trajetória de Alfredo. Além disso, os resultados apontaram que os nomes das personagens funcionam como metáforas que transcendem o sentido literal e transmitem o significado de força, trabalho e iluminação, elementos essenciais à construção da identidade e do caráter do protagonista. Ao mesmo tempo, os nomes são significativos e fundamentais para que as figuras femininas consigam revelar e desenvolver suas próprias jornadas.

Palavras-chave: Antroponímia literária; personagens femininas, *Três casas e um rio*; *Primeira manhã*; Alfredo.

Abstract: This study analyzes the names of the main female characters in the novels *Três casas e um rio* (1958) and *Primeira manhã* (1967), written by the Marajoara writer Dalcídio Jurandir, using literary onomastics as a basis, more specifically the area of literary anthroponymy as a central approach. The research is based on the assumption that the names in both novels function as metaphors and evoke meanings that reverberate in the journey of the protagonist Alfredo. The bibliographic review method was based on authors who studied the field of literary onomastics and Dalcidian studies. Through the analysis of the names, based on an etymological dictionary and dictionaries of symbols, as well as an analysis of the aforementioned characters in the novels, it was possible to observe how the female characters are of great relevance to

¹ Mestranda em Estudos Literários (PPGL/UFPA), . Especialista em Ensino de Língua e Literatura nos Anos Iniciais e na Educação de Jovens e Adultos (UFPA). Graduada em Letras-Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: gissandrateixeira@gmail.com.

² Possui graduação em Licenciatura Em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1977), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (1982) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Atualmente é professor Titular da Universidade Federal do Pará. E-mail: marlitf@ufpa.br.

Alfredo's trajectory. Furthermore, the results indicated that the names of the characters function as metaphors that transcend the literal meaning and convey the meaning of strength, work and enlightenment, essential elements in the construction of the protagonist's identity and character. At the same time, the names are significant and fundamental for the female figures to be able to reveal and develop their own journeys.

Keywords: Literary anthroponymy; female characters; Three houses and a river; First morning; Alfredo.

1 Introdução

Entre os diversos elementos narrativos que constituem uma obra literária, as personagens destacam-se em razão da capacidade de desenvolver qualidades, fazer escolhas e realizar ações. Quanto aos aspectos que norteiam o desenvolvimento de personagens, Candido (1992, p. 51) enfatiza que “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens, quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas que se enredam, na linha de seu destino”. O conjunto de elementos citados por Candido determinam a evolução das personagens e, em certos textos literários, mesmo a escolha de um nome é determinante para a trajetória de um indivíduo, o que, por sua vez, pode influenciar os rumos da narrativa.

Partindo desse pressuposto, este estudo propõe-se a analisar os nomes das principais personagens femininas dos romances *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967), escritos pelo autor marajoara Dalcídio Jurandir. O objetivo é examinar com maior precisão como certas figuras femininas presentes nessas narrativas atuam na trajetória do protagonista Alfredo. Ao mesmo tempo, examinaremos seus nomes como possíveis chaves de leitura para a jornada do personagem, considerando a noção de nome como metáfora.

Embora Dalcídio Jurandir tenha construído um projeto literário constituído por dez obras, justifica-se a escolha dos romances, tendo em vista a importância que ambos representam para o protagonista. *Três casas e um rio* (1958) retrata o momento em que o menino interiorano realiza o sonho de estudar em Belém, enquanto o romance *Primeira Manhã* (1967), corresponde à fase em que Alfredo ingressa no ginásio, em Belém, e inicia uma jornada de autodescoberta.

Nesse sentido, as personagens femininas presentes na infância e na adolescência do jovem Alfredo ocupam um papel fundamental em sua jornada e no desdobramento de todo o ciclo dalcidiano. Furtado (2004, p. 41) afirma que “grande número de mulheres perpassa o destino de Alfredo”. Essas mulheres contribuem para o desenvolvimento da narrativa, apesar de ocuparem a posição de personagens secundárias, pois são elas que oferecem o suporte

necessário para que o protagonista enfrente seus conflitos internos.

O estudo foi realizado com base em revisão bibliográfica na área da Onomástica literária, mais especificamente no campo da Antroponímia ficcional. Tendo em vista que o foco da investigação são os nomes próprios e seus possíveis significados no texto literário, a fundamentação teórica foi referenciada em autores como Amaral e Seide (2020), Bechara (2009), Carvalhinhos (2011), Machado (2013) e Mexias Simon (2007). No campo dos estudos dalcidianos, o arcabouço teórico sustentou-se sobretudo nos estudos de Assis (1996), Furtado (2004), Jurandir (1996) e Santos (2019). Além disso, tratando-se de um estudo de personagens, foi essencial realizar uma breve apresentação do autor para a compreensão de sua produção romanesca, especialmente no tocante à criação de personagens que além de habitarem o espaço amazônico, se constituem como figuras universais.

Para a análise dos nomes, foram utilizados o *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*, de Guérios (1981), e os *Dicionários de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2000), e o de Cirlot (1984), possibilitando analisar etimológica e simbolicamente o papel das personagens femininas. A partir das definições dos dicionários e da construção e desenvolvimento dos indivíduos na narrativa, tornou-se viável analisar e comparar a relação entre os nomes, ações, personalidade e posicionamento das personagens nos romances, os quais destacam a importância desses aspectos no processo de amadurecimento emocional e na construção identitária de Alfredo.

2 Significados e funções dos nomes próprios na literatura

Desde a antiguidade, o ato de nomear tem se mostrado uma necessidade essencialmente humana, pois escolher um nome significa conferir a alguém ou a algo uma identidade que o distingue dos demais. Logo, a função significativa do nome é um aspecto singular: “Em tempos remotos, o nome próprio cumpria a função significativa, isto é, sua função semântica estava assegurada: o indivíduo não era apenas designado por seu nome, como recebia toda sua carga conotativa” (Carvalhinhos, 2011, p. 2).

Entretanto, ao longo do tempo, os significados e motivações para a atribuição de um nome têm sofrido transformações de natureza social, cultural, histórica e linguística, o que justifica o constante interesse por estudos voltados para a função e significado dos nomes na área da Onomástica. Quanto à importância dos nomes próprios, na *Moderna Gramática Portuguesa*, Evanildo Bechara (2009) define os antropônimos e topônimos como os substantivos próprios mais importantes:

Os substantivos próprios mais importantes são os antropônimos e os topônimos. Os primeiros se aplicam às pessoas que, em geral, têm prenome (nome próprio individual) e sobrenome ou apelido (“que situa melhor o indivíduo em função da sua proveniência geográfica [Frei Henrique de Coimbra], da sua profissão [Caeiro], da sua filiação (patronímico) [Soares, filho de Soeiro], de uma qualidade física ou moral [Diogo Cão], de uma circunstância de nascimento [Neto]”). Os topônimos se aplicam a lugares e acidentes geográficos (Bechara, 2009, p. 94).

Devido à relevância apontada por Bechara (2009), torna-se necessário pensar na importância da Onomástica nos estudos dos nomes. Sobre isso, Amaral e Seide conceituam a Onomástica como uma área de estudos amplamente pesquisada ao longo dos anos:

Nos estudos da linguagem, os nomes próprios de pessoa, denominados *antropônimos*, são temas de pesquisa há vários séculos. A Onomástica é a área do conhecimento que tem como objeto de estudo os nomes próprios. Como os antropônimos constituem um subconjunto desses nomes, damos o nome de Antroponomástica à subárea da Onomástica que investiga os nomes próprios de pessoa (Amaral; Seide, 2020, p. 28).

Nesse sentido, a Onomástica é o ramo da linguística que estuda os nomes próprios a partir de duas grandes áreas de interesse: a Antroponímia, que está relacionada à origem de nomes próprios de pessoas, bem como sobrenomes, apelidos e alcunhas, e a Toponímia, que tem como foco de investigação os nomes de lugares.

No panorama de abrangência dos estudos Onomásticos, interessa-nos em primeira instância a antroponomástica ou antroponímia ficcional, que segundo Amaral e Seide “reúne pesquisas cujo foco são os nomes de personagens fictícias, sejam elas oriundas da literatura, do cinema ou teatro” (Amaral; Seide, 2020, p. 40).

Por outro lado, este estudo relaciona-se a uma subárea ainda mais restrita da antroponomástica ficcional, denominada Antroponímia Literária: “Costuma-se considerar a Antroponímia Literária como parte da Antroponímia Ficcional, visto que aquela é mais específica, já que se dedica apenas ao estudo dos nomes de personagens de obras literárias” (Pedrassani; Eckert; Rohrig, 2018, p. 301). Tendo em vista que o foco desta pesquisa são os nomes das personagens femininas dos romances *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967), eles integram-se como objeto de estudo da Antroponímia Literária.

No âmbito dos estudos literários, os nomes próprios assumem uma linguagem singular, uma vez que dentre muitas possibilidades de interpretação podem representar informações significativas das personagens:

No caso da narrativa, tal posição é indefensável. Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. É Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 23-42, 2025 - 1ª edição

lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto (Machado, 2013, p. 30).

Em uma narrativa, o nome de um personagem é frequentemente escolhido de maneira a refletir aspectos significativos de sua jornada e desdobramentos do enredo “portanto, o nome é sempre significativo, é sempre uma forma de classificação” (Machado, 2013, p. 29). Além disso, a origem e o significado do nome podem transcender a intenção do autor e assumir uma relevância que reverbera além da obra, contribuindo para a construção e o papel da personagem na história.

Em relação à importância do nome no universo literário, Mexias-Simon destaca que na literatura o nome ganha concretização:

De quaisquer formas, o nome do personagem ganha concretização se já não a possuía. É um recado do autor aos leitores, traça o caráter dos personagens, é parte da trama; vai-se transformando em signo linguístico pleno, com significante e significado, se não intelegido, ao menos intuído (Mexias-Simon, 2007, p. 68).

Assim, o nome de um personagem em uma narrativa será essencial para a construção de seu caráter, uma vez que, na literatura, um nome pode apresentar informações implícitas que indicam traços da personalidade do personagem, mostrando-se capaz de transmitir uma mensagem para o leitor. Concernente às personagens dalcidianas, antes de analisarmos os nomes e suas possíveis significações e funções, é necessário adentrarmos no universo criado por Dalcídio Jurandir, cenário habitado por inúmeras personagens que atravessam a narrativa, revelando dimensões ocultas e invisibilizadas de suas trajetórias.

3 Dalcídio Jurandir e a universalidade de suas personagens amazônicas

Autor de um ciclo romanesco denominado *Ciclo Extremo-Norte*, Dalcídio Jurandir construiu ao longo de quase 40 anos um projeto estético e literário cuja finalidade centrou-se em retratar as vivências de personagens que habitam o interior da Amazônia. Referindo-se à própria produção romanesca, o autor pontua:

Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara. Vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não heroico, o dia-a-dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido (Jurandir, 1996, p. 28).

Assim, por meio dos romances que compõem o ciclo, o escritor revela elementos fundamentais de sua escrita, os quais rompem com a tradição literária que costumava representar a Amazônia como um espaço limitado ao inferno ou ao paraíso. Ao desfazer essa imagem estereotipada Dalcídio Jurandir se distancia da ideia de pertencer a um regionalismo menor, como constantemente a crítica o classificava. Poucos críticos como Benedito Nunes (2006) reconheceram em Jurandir um escritor cuja escrita ultrapassava o regionalismo amazônico, alcançando uma dimensão universal.

No tocante à elaboração do ciclo, nos dez romances publicados, o escritor direcionou a atenção à população mais pobre da ilha de Marajó e demais áreas da região Norte: “a gente humilde habita as páginas dos romances de Dalcídio Jurandir, como canoeiro, taberneiro, vaqueiro, pescador, roceiro, vendedor ambulante, bêbado, doceiro, pupunheiro, etc, que foram seus personagens, mas também sua preocupação maior” (Assis, 1996a, p. 38). Desse modo, Jurandir constrói, ao longo dos romances que assina, uma escrita crítica e em favor dos menos privilegiados.

Nesse sentido, embora o cenário amazônico seja o pano de fundo onde a maioria das narrativas dalcidianas ocorre, a produção literária do autor não se concentra unicamente no cenário. Ao contrário, a faceta ficcionista do escritor vai muito além disso, pois transparece sua preocupação com questões sociais veiculadas por meio dos seus personagens e do que há de mais humano em cada um deles: medos, dilemas, formas de ver o espaço que ocupam e a maneira como tratam os indivíduos à sua volta.

A escrita de Dalcídio Jurandir se destaca por conferir visibilidade a personagens comuns, frequentemente marginalizados, que ganham protagonismo a partir de experiências cotidianas. Ao retratar com sensibilidade e autenticidade as vivências dessas figuras, o ficcionista constrói um painel da realidade paraense, especialmente das camadas populares, por meio de uma prosa que denuncia. Como menciona Assis,

alimentando o seu imaginário, Dalcídio desvenda os segredos do mundo [...]. Esse mundo de que nos referimos, retido no inconsciente de Dalcídio, aparece na sua prosa, em forma de grito, daquele grito já lembrado, para denunciar a fome, a pobreza, a prostituição, a promiscuidade, sempre presente no mundo dos menos favorecidos, dos pobres (Assis, 1996b, p. 44).

Dessa forma, a “criaturada grande de Marajó” constitui o cerne do universo dalcidiano, como o próprio autor reconhece ao afirmar “todo meu romance, distribuído, provavelmente, em dez volumes, é feito na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é minha criaturada grande de Marajó, Ilha e Baixo Amazonas” (Jurandir, 1960, p. 32). No comentário de Jurandir,

percebe-se a importância da construção de cada um dos inúmeros personagens de seu projeto literário, pois, embora os romances sejam ocupados, como ele mesmo afirma, pelas pessoas mais comuns, são as características e os anseios desses personagens que os tornam figuras tão universais, ao passo em que também são figurações autênticas dos sujeitos amazônicos.

Na maioria dos romances dalcidianos, Alfredo desponta como personagem principal nas narrativas ambientadas na Vila de Cachoeira e também na cidade de Belém do Pará. No entanto, no espaço de decadência e ruínas que habitam os personagens do ciclo, chama a atenção o grande número de mulheres:

Apesar desse protagonismo masculino, há uma quantidade considerável de personagens femininas que auxiliam tanto no desenrolar do enredo, como no desenvolvimento dos dramas dos homens, não se limitando a apenas essa contribuição, mas também trazem para a narrativa as suas próprias histórias e, dessa maneira, ajudam no retrato da Amazônia que o escritor paraense desejava apresentar por meio de sua obra (Santos, 2019, p. 67).

Conforme mencionado, embora o protagonismo do ciclo seja masculino, as personagens femininas contribuem para a evolução da narrativa e construção do enredo. Essas personagens vivenciam dramas que ganham relevo ao longo da trama e colaboram para a compreensão de suas próprias trajetórias:

Impressiona o grande número de mulheres que colaboram para o desenvolvimento da narrativa, contribuindo de forma marcante para a construção dos enredos e dos dramas dos personagens centrais das obras, mesmo não sendo, em sua maioria, protagonistas dos romances (Santos, 2019, p. 66).

De acordo com a proposição apresentada, mesmo no papel de personagens secundárias, as representações femininas não se restringem a apenas auxiliar a progressão narrativa, mas vivenciam trajetórias próprias e contribuem para a representação de uma Amazônia que, para além da exuberância, é habitada por sujeitos que também enfatizam a dimensão social na escrita do autor. Quanto à presença das representações femininas nos textos de Dalcídio, Furtado afirma que:

Em *Extremo-Norte* (1939/1978), ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, chama-nos a atenção o extenso número de mulheres presentes nos dez romances. A exatidão desse número não nos levará ao que mais nos interessa: refletir sobre a elaboração do universo feminino na obra dalcidiana, o qual se tingem de cores variadas, na maioria das vezes em tons carregados do trágico, em outras do patético, e do grotesco (Furtado, 2004, p. 41).

O comentário de Furtado ressalta a importância das mulheres na elaboração do ciclo

romanesco dalcidiano, em diversas histórias que refletem contextos de humilhação, opressão e pobreza aos quais muitas vezes foram sujeitadas. Por outro lado, entender o papel ocupado pelas figuras femininas é necessário para o discernimento de como suas ações contribuem para as trajetórias e decisões de outros personagens. Os estudos da narratologia tornam possível pensar os papéis narrativos das personagens a partir dos conceitos de paciente, agente e influenciador:

O paciente é o papel de base, pois todo personagem o foi, o é ou o será. É ele que vem a ser afetado pelo processo. O agente exerce a ação. E o influenciador intervém antes da ação, a fim de influenciar o estado de espírito (a espera, a esperança, os receios...) do agente ou do paciente (Reuter, 2004, p. 48).

Esses conceitos contribuem para a compreensão das transformações vivenciadas pelos personagens ao longo da narrativa, evidenciando como suas ações podem transitar entre diferentes categorias, o que permite verificar de que modos as personagens femininas nos romances dalcidianos exercem a função de influenciadoras sobre a trajetória de Alfredo. A análise dessa possível influência terá como foco os nomes das personagens femininas que a partir dos significados apresentados funcionam como metáforas no desenrolar da trama.

4 Os nomes como metáfora em *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967)

Segundo o *Dicionário etimológico reduzido*, “a metáfora origina-se do grego *methaphorá* e significa translação” (Nascentes, 1966, p. 485), sendo compreendida como um mecanismo discursivo que transfere o sentido habitual de uma palavra para o sentido figurado. Por meio desse deslocamento interliga-se o real e o simbólico no interior da narrativa.

No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés comenta que Aristóteles foi quem primeiro conceituou a função da metáfora: “as primeiras observações acerca do conceito de metáfora devem-se a Aristóteles: a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie de uma para a outra, ou por analogia” (Moisés, 1978, p. 326). Com isso, embora a metáfora se constitua como um recurso de linguagem universal, ou seja, não exclusivo da linguagem literária, é interessante pensar como este conceito pode ser utilizado nos estudos da Antroponímia literária.

Para tanto, será necessário analisar como os nomes próprios de determinadas personagens femininas ultrapassam o sentido literal e evocam um significado mais profundo e simbólico, assumindo dessa forma uma função literária. De acordo com Márcia Seide, uma das funções que o nome assume é a capacidade de caracterização: “Esta função é de natureza semântica e descritiva. Ela ocorre quando um antropônimo, em contexto ficcional, tem por

função caracterizar seu portador, isto é, há uma conexão direta entre os nome e as características da personagem denotada estabelecendo uma conexão” (Seide, 2023, p. 8). Além de destacar a caracterização como a relação entre o nome e as características do portador do nome, a autora ainda complementa: “abarca tanto o significado literal dos nomes quanto seu significado metafórico” (Seide, 2023, p. 8). Desse modo, os nomes funcionam como metáforas e criam sentidos mais amplo que transcendem o literal e estabelecem conexão com os caminhos traçados pelo personagem Alfredo em *Três casas e um rio* (1958) e *Primeira manhã* (1967).

Publicado pela Martins Editora, o romance *Três casas e um rio* (1958) é o terceiro livro do projeto romanesco de Dalcídio Jurandir e apresenta uma narrativa dividida em quatorze capítulos, sem títulos. Na obra, seguimos conhecendo a história do personagem Alfredo, agora com quase 11 anos. Alfredo é filho do Major Alberto, secretário da intendência da vila de Cachoeira do Arari, e de dona Amélia, uma mulher negra de origem pobre, com quem o Major tem ainda outra filha chamada Mariinha.

Além da família de Alfredo, um grande número de personagens compõe o romance e contribui para o enriquecimento do enredo. Por meio da imaginação do escritor, os diversos personagens vão surgindo ao longo da narrativa, incorporando suas histórias através de reflexões que acabam por transcender o tempo linear para o tempo das lembranças desenvolvidas ao longo do enredo, revelando-nos inquietações ligadas ao íntimo e ao psicológico de cada personagem, exploradas a partir das mais diversas questões.

Ainda que o foco da análise recaia sobre os nomes das personagens femininas, é relevante considerar também o significado do nome Alfredo, pois ele pode oferecer indícios sobre o papel que essas figuras exercerão em sua jornada. A origem etimológica do nome Alfredo é germânica, significando “aconselhado pelos elfos” (Guérios, 1981, p. 52). De fato, nas obras analisadas, Alfredo é guiado ou assume a função de quem recebe conselhos não de elfos, mas de figuras femininas que o acompanham em sua trajetória.

Em *Três casas e um rio* (1958), duas personagens femininas, Amélia e Lucíola, emergem como figuras centrais na trajetória e nos desafios vividos por Alfredo no espaço da Vila de Cachoeira, onde residem. Os nomes dessas personagens carregam significados que ressoam na jornada do protagonista. O nome Amélia, de acordo com o *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*, de Guérios, deriva de Amália e está ligado à ideia de labor “trabalho, incômodo. Outros: “ativa, laboriosa” (Guérios, 1981, p. 55). No romance, Amélia ou dona Amélia é descrita como uma mulher negra, pobre e sem educação formal, frequentemente chamada de “pretinha de Muaná”, sua cidade natal. Ao conhecer o Major Alberto, dona Amélia torna-se sua amásia e

aceita o convite para ir morar na Vila de Cachoeira. Alfredo é fruto dessa relação.

É importante ressaltar que a trajetória de dona Amélia sempre foi marcada por uma vida de trabalho, como observamos na descrição do próprio narrador: “sentia-se bem, outra, restituída àquela Amélia que assava perus, batia chocolate nos serões em que Major fabricara fogos e compunha programas” (Jurandir, 2018, p. 233). Observa-se neste trecho que Amélia é descrita como uma mulher ativa nas atividades domésticas, ocupando quase sempre o espaço da cozinha.

No romance *Primeira manhã* (1967), dona Amélia também é presença constante, principalmente, na memória de Alfredo:

Na mãe, via as Ilhas, que sempre lhe pareceram fabulosas, onde ela trabalhou, aprendeu a assinarzinho o nome, apanhou do irmão, perde o filho, o culpado não acusou, não diz quem; na mãe, via Areinha onde lavou roupa alheia, arma tear, renda de bilro, lancea camarão, açai que apanhou nem se conta; em Cachoeira o ofício do chalé, sobre o fogão chorando sem lágrimas, o filho afogado, chorando a Mariinha. Apreciava a mãe trabalhar, sempre a sentir, longe ou perto, a mãe trabalhando (Jurandir, 2016, p. 48).

No fragmento, Alfredo relembra a trajetória da mãe, dona Amélia, quando ainda morava em Muaná e enfrentou a perda de um filho cuja paternidade nunca foi revelada por ela. Antes da morte da criança, era dona Amélia quem assumia sozinha a sua criação, realizando todo tipo de trabalho para suprir suas necessidades. Nota-se ainda que quando passou a conviver no chalé, dona Amélia continuou com os trabalhos sobre o fogão, o que fez com que Alfredo construísse uma imagem da mãe sempre associada à ideia de mulher laboriosa.

Além disso, a importância de dona Amélia na trajetória de Alfredo deve-se ao fato de que, embora fosse uma mulher pobre e sem estudo, é ela quem realiza o sonho do filho de estudar em Belém do Pará, algo que por muito tempo parecia impossível:

Ao perguntar à mãe, por que não viera uma resposta, uma satisfação por parte dele, uma linha sequer sobre a promessa, D. Amélia que se encontrava bem, disse com um sorriso calmo:
- Ora meu filho, você já viu essa gente se interessar que pobre estude? Mas nem que eu vá lavar roupa em Belém...você vai.
Pela primeira vez, em Alfredo, se fazia uma luta surda, muitas vezes disfarçada mas irreparável, entre as pessoas ricas, tão poucas e as pessoas pobres que eram sem conta. Até então se julgava do lado das pessoas ricas, inclinado a ser uma delas ou pelo menos protegido, porque seu pai, embora pobre, tinha instrução, era Secretário, servia ao Intendente. Sua mãe mostrava-lhe uma realidade inesperada, acima de suas soluções de menino, da magia de seus faz de conta e o lançava entre os moleques, quase seus semelhantes agora (Jurandir, 2018, p. 206-207).

No trecho acima, Alfredo questiona a mãe sobre o colégio e sobre a ajuda que o intendente prometera a seu pai para que pudesse ir morar em Belém. Nesse momento, dona Amélia conduz o filho à reflexão sobre a falta de interesse político em relação ao acesso à

educação para os pobres. Sob essa perspectiva, Alfredo começa a perceber uma realidade diferente. Ele que sempre se considerou do lado dos ricos, afinal era filho do secretário da intendência, compreende que todas as dificuldades que o impediam de estudar lhe apontavam a sua verdadeira condição social.

Outra questão relevante é a postura passiva de Major Alberto, pois, embora fosse um homem instruído, é dona Amélia quem encoraja e trabalha para que a mudança do filho se concretize. À custa de muitos sacrifícios, no final do romance, Alfredo e a mãe embarcam rumo à capital:

Seu pai o abençoou sem palavras, dois dedos brancos e breves roçaram-lhe os lábios. Que vontade de abraçá-lo, por que não lhe dizia nada, nem um conselho? O coração subia e descia, mas Andreza?
Chegaram ao trapiche sob o chuvisco. Seria mesmo a partida? Achou-a agora demasiadamente fácil, inesperada, diferente, diferente do que imaginava. Faltava-lhe o encanto da fuga, a outra viagem continuaria nele para que um dia fosse realizada (Jurandir, 2018, p. 459).

No relato da partida, percebe-se que Alfredo esperava por uma viagem que transcendesse o literal. Este aspecto será bem melhor desenvolvido nos outros romances. No entanto, a mudança, a nova vida alcançada graças aos esforços da mãe, não representava apenas uma nova vivência, mas significava a compreensão a respeito das diferenças sociais que limitavam seu acesso à educação.

Quanto ao nome Lucíola, segundo o significado etimológico, originou-se de Lúcia. Lúcia, por sua vez, deriva do latim *Lucius*, o qual significa “luminoso, luzente, iluminado. Deriv. de *lux*, *lucis*. Primit.: Nascido à luz do dia, ou ao romper d’alva” (Guérios, 1981, p. 165). Em *Três casas e um rio* (1958), além de dona Amélia, Lucíola é uma das mulheres com quem Alfredo convive. Filha da falecida Siá Rosália, ela mora com os irmãos em uma casa velha vizinha ao chalé e é descrita no romance como uma solteirona que tem fortes sentimentos maternos por Alfredo. Esse sentimento foi cultivado desde os primeiros dias da infância do menino, quando passava longas horas sob os seus cuidados, na casa velha vizinha ao chalé.

Nota-se que Lucíola nutre por Alfredo um amor maternal, a ponto de se referir a dona Amélia como “a mãe de seu filho”, e em outras passagens se refere ao menino como “filho”, submetendo-se a tudo para mantê-lo sempre por perto. Vale ressaltar que o nome Lucíola compartilha a mesma raiz etimológica com o nome Lucina, sendo ambas derivadas de luz ou *lux*. Lucina, na mitologia romana, é frequentemente evocada como a deusa dos partos, aquela que ajuda a dar à luz e protege, assim como é um nome atrelado à ideia de maternidade. Desse modo, é possível que o nome Lucíola também apresente esse potencial simbólico no romance.

A relação de Lucíola e Alfredo adquire relevância narrativa no episódio de
Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 23-42, 2025 - 1ª edição

Marinatambalo, quando o menino foge do chalé ao presenciar uma discussão entre os pais e descobrir o alcoolismo da mãe. Nesse momento, Lucíola, em consonância com o significado simbólico de seu nome, ilumina o caminho de Alfredo:

Por outro lado, sentia-se alegre, quase feliz, porque se achava naquela hora, na completa posse do menino que tanto quis que fosse seu, a bem dizer criado por ela - neste ponto exagerava, é que D. Amélia tudo fizera para arrebatá-lo das mãos. Por isto, já não o via tão crescido e sim feito aquela criança a quem ninara com tanto dengo e tanta presunção maternal. Esse passado distanciara-se muito, apesar dos curtos anos que separaram Alfredo das papinhas de Maizena, do cueiro bordado, do trem de carretéis, das senhas do bonde trazidos de Belém, das dengüices choronas dele agarrado às saias dela e de D. Rosália. E agora estava ele em seu colo, fugindo daquele chalé (Jurandir, 2018, p. 270).

Após a fuga, Alfredo se perde na escuridão, mas é observado por Lucíola, que, ao notar a movimentação na casa de Major Alberto, presencia a fuga do menino e decide segui-lo. Alfredo, ao perceber que está sendo seguido sente-se amedrontado e acaba desfalecendo justamente no momento em que Lucíola se aproxima. Ela, então, o toma sob seus cuidados e o conduz até Marinatambalo, antiga fazenda pertencente à família Menezes, que naquele momento já se encontra em estado de decadência.

Lucíola sente-se feliz com a situação, pois assim pode assumir plenamente a função maternal que sempre desejou, visto que, nessa situação de vulnerabilidade, é ela quem acompanha o menino. A aventura em Marinatambalo guiada por Lucíola parece ter para Alfredo muitos desdobramentos. Furtado destaca isso desde o momento da fuga, ao apontar que o menino.

questiona-se, a seguir, sobre a real existência de Marinatambalo e depois “deseja libertar-se daquela tirania de ilusões e mentiras de medo e de faz de conta”[...] “Sentiu que crescera muito naquela noite, tornava-se adulto pelas decepções e pelo orgulho ferido”. Realmente ele cresceu porque, ao pensar novamente na mãe morta, sente que queria aquela mãe, mesmo bêbada, doente, morta” (Furtado, 2010, p. 76).

Conforme mencionado por Furtado, durante o percurso até Marinatambalo, mesmo em meio ao sofrimento em que se encontrava, Alfredo passa por um processo de transformação que o faz crescer, especialmente, em relação à visão sobre sua mãe, visto que neste momento Alfredo demonstra aceitação pela mãe alcoólatra e negra. Durante a estadia na fazenda, o narrador indica mais sinais referentes às mudanças vivenciadas por Alfredo, pois, ao pensar no que a fazenda já foi em outros tempos, o menino reflete sobre a própria vida:

Ninguém, de fato, gostava dos tempos presentes e para estes nasciam eles e outros meninos. Que fizeram as pessoas grandes para deixar apenas isso como herança? Por

que faltava cada vez mais dinheiro para comprar simples coisas, pagar um colégio, encomendar um relógio novo para o pai? Ia o mundo para trás? Por que não se reconstruía o que havia acabado, por que não mandavam instalar novamente luz elétrica na vila, por que seu pai não mais podia ver em Belém as companhias teatrais? E Alfredo indagava, confusamente: De hoje em diante seria a vida aquela acumulação de caruncho, de traça e de poeira e de destroços e pessoas velhas? Os velhos se lastimavam pelo que acabou. Os novos pelo que não vinha. Para os adultos, o tempo presente era o castigo de maior pobreza, enjoo de tudo, briga de uns com os outros, ruínas, luto, ausência de cor e de novidade. Para os meninos, tudo eram trevas, mau agouro (Jurandir, 2018, p. 319-320).

Em suas divagações, o personagem demonstra certa maturidade ao refletir sobre a diferença entre o presente e o tempo passado, que, para ele, se mostrava muito mais glorioso. Na percepção de Alfredo, da herança desse passado restavam apenas destroços e ruínas, que pareciam dominar Marinatambalo e, do mesmo modo, desejavam enredar seu destino de menino, afastando-o do progresso e do tão sonhado colégio. Nas inquietações levantadas por Alfredo, evidencia-se também um olhar atento para as questões sociais, como a falta de dinheiro que pudesse pagar o colégio ou para comprar um relógio para o pai, e até mesmo a falta de luz elétrica na vila, elementos que destacam a pobreza daqueles tempos e uma consciência social latente, construída apartir da perspectiva do personagem.

Os dias que passaram em Marinatambalo também influenciam diretamente a trajetória de Lucíola, como evidencia o narrador:

A moça via-se na fazenda como num espelho. A morte da mãe, a morte do montépico, o suicídio do irmão com aquela mania de ter dinheiro e sífilis, o desentendimento com Dadá, talvez pelo fato de andarem envelhecendo tão depressa e tão solitárias, o louco intento de agarrar àquele menino indomável, tudo isso se refletia em Marinatambalo (Jurandir, 2018, p.318).

Dessa maneira, para Lucíola, a estadia em Marinatambalo também parecia refletir sua existência, a morte da mãe e do irmão, o envelhecimento inevitável e a sensação de solidão, que a fazia apegar-se ainda mais a Alfredo, como se nele estivesse a salvação de seu iminente declínio, tão condizente com o estado daquela triste fazenda. Ademais, a visita à fazenda foi crucial para o desfecho da personagem, haja vista que no desenvolvimento da narrativa Lucíola fica noiva de Edmundo Menezes, herdeiro de Marinatambalo.

No entanto, nos capítulos finais do romance, revela-se que Lucíola desiste do casamento durante a própria cerimônia. Para ela, a união simbolizava a decadência e o afastamento definitivo de Alfredo, um sentimento que começava a tomar forma à medida que o menino crescia. Sua decisão também é motivada pelo desejo de não se tornar parte da família Menezes, reponsável por inúmeras atrocidades cometidas na região ao longo dos anos. Após abandonar o casamento, Lucíola foge em direção aos campos e, mais tarde é encontrada morta, depois de ter

Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 23-42, 2025 - 1ª edição

se suicidado.

Assim como ocorre em *Três casas e um rio* (1958), o romance *Primeira manhã* (1967), sexto livro do ciclo dalcidiano, também apresenta personagens femininas cujos nomes marcam sua relevância na trajetória de Alfredo, agora morador da cidade de Belém do Pará. O romance é dividido em duas partes e desenvolve-se a partir da primeira manhã de Alfredo a caminho do ginásio, quando, aos 16 anos, é aprovado no exame do Grupo Paes de Carvalho e inicia um novo percurso escolar.

Em *Primeira manhã* (1967), Alfredo, que nos romances anteriores havia morado em outras partes da cidade, passa a habitar uma casa localizada na rua José Pio, pertencente à família Boaventura. Visto que a família reside no Marajó, é dona Dudu, sobrinha do coronel Boaventura, a responsável pela casa; contudo, embora a obra trate de muitas outras questões, capturam nossa atenção no romance duas personagens femininas que influenciam na jornada de Alfredo: Dona Inácia e Luciana.

Inácia ou madrinha-mãe como é conhecida, é personagem de destaque no romance *Belém do Grão-Pará*, mas em *Primeira manhã* também é figura presente nas lembranças de Alfredo, o que denota sua importância para o personagem. O significado etimológico do nome Inácia está alinhado à função que a personagem exerce nas memórias do protagonista: “do latim Egnatius, de origem pré-indo-europeia, mas, por etimologia popular, relacionado a ignis, fogo” (Guérios, 1981, p. 146). O fogo segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 440) pode representar “iluminação”, nesse sentido, as lembranças evocadas por Alfredo sobre dona Inácia destacam o papel da personagem em seu desenvolvimento, isto porque quando chega em Belém, Alfredo reside na casa de dona Inácia. Em certo trecho do romance *Primeira manhã* (1967), o jovem recém-chegado ao liceu reflete sobre os métodos de ensino aplicados na instituição de ensino e relembra os ensinamentos de dona Inácia:

O saber exige uma vocação? Sim, saber, queria, mas a seus modos, assim como respirar, apanhar manga no chão da Dois de Dezembro, o mesmo que amar, as aulas como os beijos que aí fora o esperavam. Como varar este nevoeiro? Ouvir deste casarão: Mais do que faz de conta, rapaz, aqui é de vera. De vera os artigos do dr. Menendez, lente de latim, contra os roceiros de Guamá? D. Inácia Alcântara, madrinha-mãe, que metia no mesmo saco de seus louvores o capanga Pé de Bola e o filósofo Farias de Brito, aqui estou aluno do dr. Menendez (Jurandir, 2016, p. 19).

O trecho destacado evidencia que, gradativamente, Alfredo toma consciência da ineficiência dos métodos de ensino utilizados no ginásio. Tais métodos pareciam considerar os alunos apenas como um depósito de informações, sem levar em consideração suas vontades e habilidades. Enquanto reflete, Alfredo lembra de dona Inácia e seu interesse em aprender sobre

novos assuntos que iam desde a revolta dos roceiros do Guamá até questões de natureza filosófica, assuntos que frequentemente eram considerados restritos aos homens. Acrescenta-se que o próprio apelido “madrinha-mãe” é representativo, pois a função de uma madrinha é o compromisso de guiar, papel que dona Inácia exerceu por um tempo, desde a chegada de Alfredo a Belém.

Luciana é uma personagem singular e central na narrativa de *Primeira manhã* (1967), Luciana Boaventura³ é a filha mais nova do Coronel Braulino Boaventura, tal como Alfredo, ela sonha em frequentar o ginásio. Na noite anterior ao seu primeiro dia de aula no ginásio, Alfredo conhece a triste história de Luciana: embora desejasse morar em Belém, o desejo da jovem não foi aceito pela família. Além disso, a personagem é castigada pela mãe sob a acusação de ter sido vista com um vaqueiro em um tabocal nos arredores da fazenda da família, sendo que tal acusação nunca foi provada. Após o ocorrido, Luciana é agredida pela mãe e trancada em um quarto junto com os selins suados dos cavalos, onde é alimentada apenas por bolachas e água durante três dias. Milagrosamente, Luciana consegue sair após um raio derrubar um taberebazeiro, matar dezesseis porcos e abrir a porta.

Ao pensarmos na história de Luciana, é importante analisar a potência de seu nome para os desdobramentos da narrativa. De acordo com o significado etimológico, Luciana “tem origem no latim Lucianus, derivado de Lucius” (Guérios, 1981, p. 165), Lúcio, por sua vez, significa, como já observamos, “Luminoso, luzente, iluminado. Nascido à luz do dia, ou ao romper d’alva” (Guérios, 1981, p. 165). De fato, o nome da personagem pode ser analisado a partir do sentido literal, do ponto de vista que está relacionado à hora de seu nascimento, isto é mencionado na narrativa por dona Santa, tia de Luciana e responsável por seu nascimento: “Luciana no mais que fosse, já não nascia num rancho, ao pé dum curral coberto de morossocas, viu a luz já lá no Camamoro” (Jurandir, 2016, p. 174).

Contudo, além do significado literal, o nome da personagem carrega significados metafóricos. Ao tomar conhecimento da história de Luciana, Alfredo fica comovido e inicia uma busca pela jovem. Ela é solta pelo raio e levada pela tia dona Santa para morar em Belém, mas abandona a casa pouco tempo depois e nunca mais é vista. Nesse sentido, assim como o significado de seu nome, Luciana assume a função de iluminar ou guiar a trajetória de Alfredo em uma busca que se torna não só pela personagem, mas por autoconhecimento.

³ Segundo o Dicionário etimológico de nomes e Sobrenomes de Guérios (1981, p.74) o sobrenome Boaventura deriva do latim “Boa aventura, Feliz acontecimento”. Observando que o destino de Luciana foi trágico e infeliz, é interessante observar a partir dos pressupostos da Antroponímia literária, como o sobrenome da personagem é trabalhado de forma irônica, pois há uma divergência entre o significado etimológico do sobrenome e o destino da personagem.

É interessante observar que a função de guia exercida por Luciana não se restringe às ações de Alfredo, mas se estende ao próprio desenvolvimento da narrativa. Luciana não é uma personagem efetivamente presente; tudo o que sabemos sobre ela é transmitido por outros personagens que tentam reconstruir a sua história. Nesse sentido, a narrativa se desenrola no tempo das lembranças. Com base na subjetividade dos discursos daqueles que conviveram com Luciana, Alfredo tenta formar uma imagem da jovem. O relato do raio, por exemplo, é um dos mais marcantes tanto na história de Luciana quanto na jornada de Alfredo.

E de repente a trovoada, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto onde estava presa Luciana, tão brusco escancara-se [...] e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha, tranca a moça, em pelo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que se partia ao meio, viventes pelo campo como tições, Alfredo via; nos restos do clarão saltou a moça, com seu terror, sua culpa? Ou sua inocência? Três dias trancada a bolacha e água, dormindo nos selins suados de cavalo. Então por que a trovoada, aquela sem se esperar chegando, no que soltou o raio, mal choveu parou? Por que os porcos, a conta dos meus anos, dezesseis? (Jurandir, 2016, p. 11-12).

No relato da soltura de Luciana, o raio em sentido literal representa a liberdade da personagem, mas para Alfredo apresenta outras significações. De acordo com o dicionário de símbolos “Os raios representam uma emanção luminosa que se propaga a partir de um centro [...] poderá esquentar, estimular e fecundar, ou ao contrário” (Chevalier; Geerbrant, 2000, p. 767). Assim como Luciana, o raio ilumina e estimula a trajetória de Alfredo em busca de entender seus próprios dilemas.

O *Dicionário de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot define raio como representativo da iluminação, mas acrescenta a esta definição a ideia de iniciação: “a luz do relâmpago se relaciona com a aurora e a iluminação. Por tais coincidências, encontra-se em relação com o primeiro signo zodiacal, princípio primaveril e símbolo de todos os inícios cíclicos” (Cirlot, 1984, p. 490). Na jornada de Alfredo, o significado de raio interliga-se de fato à ideia de início. Quando pensa a respeito do primeiro dia de colégio, o jovem reflete sobre quanto o percurso educacional que inicia o torna representante de muitos outros que não receberam a mesma oportunidade:

O raio entreabriu a porta do Ginásio, entreabre a janela. Tarde no Ginásio, bom tamanho entre os primeiranistas mirins? Entrava a moleira amadurecendo, entrava homem, este diploma não lhe deu a Dolorosa? Trazia consigo a penca de menino e menina de Cachoeira e do Muaná, Raimundinho dos pastéis, a Antônia da Areinha, Andreza (sem Andreza até agora!), Luciana (me mandem pro Ginásio, que eu quero), deles e delas carregado para entrar no liceu, por isso o coração pesava mais, ia mais ligeiro, o passo rangia mais (Jurandir, 2016, p. 15).

A chegada de Alfredo ao colégio é representativa, pois o personagem traz consigo todos

os outros meninos e meninas da Vila de Cachoeira e de outras regiões distantes da capital. Nesse sentido, Alfredo é a projeção do desejo de toda a sua gente do interior, incluindo Luciana, cujo sonho era tornar-se uma ginásiana. O raio também assume outros significados relacionados ao número dezesseis, dezesseis era o número de porcos mortos que rodeavam Luciana, mas dezesseis também eram os anos de Alfredo quando chega ao Liceu “De repente dezesseis. Como o raio abrindo o quarto de Luciana, caíram estes dezesseis anos, arde o ginásio no clarão, subirá numa vertigem. Dezesseis. Dezesseis porcos rodeavam Luciana” (Jurandir, 2016, p.15).

O significado simbólico do número dezesseis é pertinente a essa análise, pois segundo o dicionário de símbolos: “Se, por outro lado, consideramos que é o dobro de oito, ele se torna a multiplicação para o ser, dos ciclos de vicissitudes e renascimento” (Chevalier; Geerbrant, 2000, p. 335). Com isso, Alfredo não apenas estava iniciando um novo ciclo educacional, mas uma nova fase na vida, deixando para trás a infância e tornando-se homem. Como destacado no seguinte excerto:

Pro Ginásio vou eu, sem pai fazendeiro nem mãe casada no juiz, esta que podia também ter sido arrancada do tabocal pelo irmão Antônio, tal qual Luciana neste primeiro dia de Ginásio? Vai comigo, dentro de mim, para o Liceu, conforme sua vontade, seu desejo? Solta pelo raio, levada pela tia para Belém, da tia, não demora, separou-se [...] Fugindo de si mesma, trancada no seu castigo, à espera de outro raio que lhe abra a porta, que porta, qual? onde? como? Preciso me incomodar com o destino alheio, agora que sigo para o meu? Debaixo deste rangido, neste culote enorme, o quepe um tanto alheio à cabeça, Luciana acompanha-me [...] O raio também vai me abrindo um caminho, não na rua, nuvem ou rio, mas em mim mesmo, neste verdoengo e secreto ser que sou. Não dizia adeus ao menino, que menino não era mais, mas a um obstinado, inumerável tempo, adeus a certas perdas e temores, à solidão sem causa, onde vê pelo campo noturno, carregada entre faróis, o corpo de Lucíola, a madrinha-mãe ao pé do cacto, apagada nas sombras, a d. Celeste vazia de vestidos, do vapor Trombetas e dos azulejos (Jurandir, 2016, p. 14).

Assim, a trajetória de Alfredo e as transformações que vivencia ao longo da narrativa revelam-se impulsionados pelas ações das personagens femininas que o acompanham. No trecho em destaque, Alfredo faz menção às personagens que estiveram ao seu lado desde a infância até a chegada da juventude. Dessa forma, o outrora menino, agora jovem, retoma a importância de cada uma das personagens que ao seu lado empreenderam muitas jornadas em sentido literal, mas sobretudo em sentido metafórico. Ao chegar ao ginásio, Alfredo inicia uma busca não só por Luciana ou por uma vida melhor, mas buscava o autoconhecimento e a capacidade de lidar com os dilemas pessoais. A despedida da infância, no entanto, revela que a cidade iluminada pelo raio e pelas figuras femininas mostrava-se muito diferente daquela idealizada em seus sonhos de menino.

5 Considerações finais

Os resultados deste estudo, reforçam a importância de pesquisas pautadas no âmbito da antroponímia literária como chave de leitura de obras literárias. O estudo dos nomes das personagens femininas em dois romances dalcidianos mostrou-se uma abordagem eficaz para analisarmos como tais nomes funcionam como metáforas para o desenvolvimento da jornada do protagonista Alfredo.

Além disso, para entender a relação estabelecida entre Alfredo e as personagens femininas, foi essencial compreender a construção dessas personagens dalcidianas, pois, embora sejam personagens amazônicas, representam os dilemas e dramas humanos aos quais todos os personagens estão sujeitos e caracterizam a escrita de Dalcídio Jurandir como universal.

No que diz respeito à análise, os estudos dos nomes indicam que, nas duas obras de Dalcídio Jurandir, os nomes das personagens femininas são altamente significativos, pois revelam sua importância na trajetória de Alfredo. As personagens femininas criadas por Jurandir desempenham papéis fundamentais na formação do protagonista, muitas vezes atuando como guias em sua jornada de autoconhecimento e se alinhando ao significado dos nomes, iluminando os caminhos do protagonista. Elas o ajudam a moldar sua visão de mundo e a lidar com seus dilemas pessoais e sociais.

Por outro lado, a função que exercem não se limita a guiar ou iluminar apenas os caminhos de Alfredo, suas ações e escolhas destacam a relevância de suas próprias jornadas. Suas histórias refletem contextos de opressão, pobreza e resistência, elementos que corroboram para a construção de uma narrativa humanizada e de teor denunciativo, aspectos característicos da escrita dalcidiana.

Referências

- AMARAL, E. T. R; SEIDE, M.S. *Nomes próprios: introdução à antroponímia brasileira*. São Paulo: Blucher, 2020. DOI <https://doi.org/10.5151/9786555500011>
- ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir: Uma leitura nas cartas de Dalcídio Jurandir. In: *Asas da palavra*. Belém. UNAMA, v, 3 n 1, p 38, 1996a. Disponível em: revistas.unama.br/index.php/asadapalavra/issue/view/109/showToc. Acesso em : 15 dez. 2024.
- ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra. In: *Asas da palavra*. Belém. UNAMA, v, 3 n 1, p 45, 1996b. Disponível em: revistas.unama.br/index.php/asadapalavra/issue/view/109/showToc. Acesso em : 15 dez. 2024.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 1992. p. 51-80.
- CARVALHINHOS, P. de J. As origens dos nomes de pessoas. *Domínios de Linguagem*, v.1, n. 1, 1º semestre 2007. 2011. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/dominios_delinguagem/article/view/11401. Acesso em: 10 dez. 2024
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1984.
- FURTADO, Marlí Tereza. A água, o feminino e as projeções em Alfredo, de Dalcídio Jurandir. In: *Asas da palavra*. Belém: UNAMA, v. 9 n. 2 p. 41- 46. 2004.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado das Letras, 2010
- GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*. 3ª ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- JURANDIR, Dalcídio. Um escritor no purgatório. Entrevista concedida a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão. In: *Asas da palavra*. Belém: UNAMA, n 04, p. 28, 1996. Disponível em: revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/109/showToc. PDF. Acesso em 15 nov. 2024
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. 3ª ed. Belém: Marques, 2016
- JURANDIR, Dalcídio. *Três Casas e um rio*. 4º ed. Bragança; Pará: grafo Editora. 2018
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003
- MEXIAS-SIMON, M. L. Os Nomes na Literatura. *Revista Philologus*, ano 13, Nº 38. Rio de Janeiro: CiFEFil, maio/ago. 2007.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª edição revista. SP: Cultrix, 1978.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico resumido da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966. (Coleção Dicionários Especializados).
- NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon. *Dalcídio Jurandir Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT, 2006. 264 p.
- PEDRASSANI, J. S; ECKERT, K.; ROHRIG, M. Onomástica literária: os nomes dos personagens do romance *Lucíola* de José de Alencar. *Revista GTLex*, Uberlândia, v. 3. n. 204-312, 2018. DOI <https://doi.org/10.14393/Lex6-v3n2a2018-4>
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Trad. Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, A. O. A. *A Figuração da Mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desamparo, a opressão e a transgressão*. 2019. 201 f. Tese (Doutorado em Letras) - programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- SEIDE, Márcia Sipavicius. Funções literárias de nomes de personagem no romance *O filho*

de mil homens. *Revista GTLex*, v. 9. e0914, 2023/24 DOI 10.14393/Lex-v9a2023/24-14e0914.

Recebido: 30/04/2025

Aprovado: 20/06/2025

Publicado: 30/06/2025

Do *lógos* à *poiesis*: uma leitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, pelas areias do mito e do tempo

From *logos* to *poiesis*: a reading of *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, through the sands of myth and time

Raphael Bessa Ferreira¹

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de ler a obra *Lavoura Arcaica* (2005), de Raduan Nassar, pelo prisma das releituras acerca do tempo e do mito espalhados no tecido textual graças ao fenômeno do poético que faz ali devassar interpretações de temas oriundos dos mais diversos hipotextos com os quais o romance dialoga. Pondo em chave hermenêutica a retomada de saberes orais e textuais do médio oriente, seja por meio dos mitos mesopotâmicos e urritas, seja pela estreita relação com as escrituras árabes do *Livro das Mil e uma Noites*, das Suratas do *Corão*, do *Tanakh* judaico e mesmo do Novo Testamento cristão, Nassar alia ainda um *corpus* advindo das tradições helenísticas, tal como a *Titanomaquia*, que plasmam na narrativa ficcional brasileira a refração de valores, temas, visões e tradições que alicerçam a cultura ocidental. Com isso, caberá aqui empreender uma interpretação a partir dos nomes dos personagens André (narrador) e Ana, que ressoam experiências poéticas do pensamento do homem no trato com o tempo, com a linguagem e com o mito, em clara confluência do *lógos* que deságua no poético. Mielietinski (1987), Cassirer (2013) e Eliade (2001) serão algumas das vozes que darão apoio a tal empreitada, de modo que tomemos a dialética *lógos-poiésis* em perspectiva insólita, no intuito de perscrutar a valência do velamento e do desvelamento das questões do ser, da linguagem e daquilo que constitui a arte plasmada na obra de Nassar.

Palavras-chave: Raduan Nassar; *Lavoura Arcaica*; Mito; Tempo; Nomes.

Abstract: This paper aims to read Raduan Nassar's *Ancient Tillage* (2005) from the perspective of reinterpretations of time and myth spread throughout the textual fabric thanks to the phenomenon of poetry that allows interpretations of themes originating from the most diverse hypotexts which the novel dialogues to be explored. By hermeneutically examining the resumption of oral and textual knowledge from the Middle East, whether through Mesopotamian and Urrita myths or through the close relationship with the Arabic scriptures of the *Book of One Thousand and One Nights*, the Suras of the *Quran*, the Jewish *Tanakh* and even the Christian *New Testament*, Nassar also allies a corpus originating from Hellenistic

¹ Docente da área de Estudos Literários da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Professor do quadro permanente do Programa de pós-graduação – Mestrado Profissional – em Ensino de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas (PPGELL/UEPA). Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: raphaelbessa.ferreira@uepa.br

traditions, such as the *Titanomachy*, which shape the refraction of values, themes, visions and traditions that underpin Western culture in Brazilian fictional narratives. Therefore, it will be appropriate to undertake an interpretation based on the names of the characters André (narrator) and Ana, which resonate poetic experiences of man's thought in dealing with time, language and myth, in a clear confluence of the logos that flows into the poetic. Mielietinski (1987), Cassirer (2013) and Eliade (2001) will be some of the voices that will support such an endeavor, so that we take the *logos-poiesis* dialectic from an unusual perspective, with the aim of scrutinizing the valence of the veiling and unveiling of the questions of being, language and that which constitutes the art embodied in Nassar's work.

Keywords: Raduan Nassar; *Ancient Tillage*; Myth; Time; Names.

1 Tramas que tecem o rito do retorno do mito na *Lavoura Arcaica*

O romance *Lavoura Arcaica*, completando em 2025 a marca de cinquenta anos de sua primeira publicação, tem como ponto de partida em seu enredo a parábola bíblica do filho pródigo, reinterpretando, sob uma nova perspectiva, esta narrativa sagrada presente no Novo Testamento. Raduan Nassar, o autor da obra, subverte a lógica original presente no texto sacro, não se limitando apenas a uma mera revisita ao *corpus* da religião cristã, mas incorporando também elementos de outras tradições existentes no médio oriente, tais como subtextos do *Livro das Mil e uma Noites*, das Suratas do *Corão*, da mística do Maktub, do *Tanakh* judaico e mesmo de toda uma cosmovisão sapiencial oriunda dos antepassados daquela região (cf. Ferreira, 2015; 2017).

O romance, desta feita, se propõe a refletir e reinterpretar, por meio da retomada de tais saberes, uma gama de valores, temas, visões e tradições que alicerçam a cultura judaico-cristã e árabe, à medida que refrata, também, o universo ocidental advindo da antiguidade greco-romana, tendo como base os rastros deixados pela herança cultural helenística e romanística imbuída nos ritos dionisíacos e na reatualização da festividade ditirâmbica em homenagem a Baco, como no caso das Saturnálias, das Lupercais e mesmo do *Carnevale*.

Ao jungir a visão do médio oriente com aquilo que constitui o conceito de ocidente, Raduan Nassar traça no plano narrativo da obra uma indumentária agonística, permeada pelo sentido trágico da vida, em que pese a visão dual entre o apolíneo e o dionisíaco no que diz respeito ao embate entre a liberdade dos corpos e dos prazeres, do controle dos instintos primitivos do eros, do sexo e mesmo da vida destituída de quaisquer amarras normatizadoras.

Para dar conta de tal querela, o autor se baseou não somente no resgate de mitos e de uma visão sacro-profana vislumbrada naqueles ambientes seminais para a cultura do ocidente,

como também promoveu a decantação dos aspectos ali originados por meio da construção de uma linguagem simbólica, que se espraia na página com ares de um estilo barroco, o que, por si só, corrobora o ambiente de conflito, disputa e tentativa de conciliação de opostos subjacentes ao tecido enredístico da obra.

Em ensaio seminal acerca do romance nassariano, o crítico Benedito Nunes pontuava já a relevância que há na intromissão do plano de conteúdo para a gênese do plano da forma naquela narrativa:

com a inclusão de uma composição plena, que tomando como modelo a parábola do Filho Pródigo, preenche-a com os múltiplos nexos conflitivos da vida familiar, a forma da história aí inseparável da forma da linguagem, no ritmo da paixão incestuosa do personagem-narrador, e que se abre para uma visão trágica do mundo (Nunes, 2009b, p. 66).

Ora, a “forma da linguagem” abordada por Nunes é justamente aquilo que compraz ao tecido narrativo, ao efeito estético plasmado no ato da leitura da obra e perpassado pelo tom distinto da escrita do autor: o estilo, a expressividade. Já havíamos, inclusive, sublinhado algumas dessas peculiaridades presentes na prosa do autor, que se constitui de uma faceta poética justamente por elencar “elementos fortemente marcados pelo desvio do sentido usual da língua e o desejo lascivo de explorar a linguagem e suas estruturas” (Ferreira, 2014, p. 20).

O que se quer dizer com isso é que o autor, ao sacralizar o profano e profanizar o sagrado, lança mão de um recurso que extravasa do plano de conteúdo (ou plano temático) para o plano da forma (ou plano expressivo) cargas sêmicas que enovelam a crítica ao patriarcado, aos costumes tradicionais, ao controle dos corpos e ao ordenamento da vida por meio de políticas de controle do gozo e do prazer para ali instaurar, sob a égide de um discurso questionador, um viés anarquista, que tende a questionar a ordem estabelecida.

Isso posto, observa-se que *Lavoura Arcaica* é, de fato, um texto que agrega visões distintas acerca da vida, em uma tentativa de conciliação de prismas opostos tipicamente barrocos, abordando estilos distintos de hipotextos clássicos, oriundos de culturas diversas, com aspectos subjacentes ao próprio meio de comunicação ali empreendido, o código da linguagem escrita. Devassar tais aspectos será a tarefa aqui empreendida, de modo que, como aponta Manuel Antônio de Castro acerca da diferença análise/interpretação, “constatando que toda obra de arte opera a partir da linguagem, como ler radicalmente se não for pelo diálogo, onde o que é comum e o mesmo é o *lógos*?” (Castro, 2025, p. 2).

Ora, com isso, o que se pretende aqui é, pelas inúmeras ambivalências inerentes existentes no romance *Lavoura Arcaica*, tomar a dialética *lógos-poiésis* em perspectiva insólita, que perscrute a valência do velamento e do desvelamento das questões do ser, da linguagem e daquilo que constitui a arte plasmada na obra de Nassar. Assim, a palavra, o *lógos*, que se impregna de sua experiência cotidianizada, naquilo que Jakobson (1987) alegava ser o uso referencial da linguagem, deverá ser vislumbrado em sua viragem, desdobrando-se em *poiesis* (criação), mudança radical que manifesta a experiência originária de realidade/ficcionalidade, verdade/não verdade, ou ainda velamento/desvelamento; *alétheia*, dos pares opostos vida-morte, carne-espírito, sagrado-profano, eros-thanatos e liberdade-opressão imerso no tecido narrativo objeto de estudo.

Com isso, aliançar a uma prospecção acerca da linguagem os elementos primordiais de sua constituição e de sua forma expressiva é nada menos que dialogar com aquilo que Cassirer pontua sobre o originário metafórico por meio do encontro com o mítico:

Ora, a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora, na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como feudo dele (Cassirer, 2013, p. 102).

Não obstante ao que é pautado pelo filósofo alemão, que alinhavou à metáfora o pensamento mítico e o modo de comunicação originário do ser pela linguagem, podemos supor que a forma narrativa empreendida por Nassar em seu romance congrega elementos primordiais do homem em sua distinção dos demais seres graças ao manuseio da linguagem, naquilo que Mielietinski sublinha ser propriedade do metaforismo, que “se conjuga com o aspecto construtivo do mito, conjugando-se os signos com o aspecto descritivo. Deste modo, fundamente-se o direito de analisar a literatura em termos de mito, ritual e arquétipo” (Mielietinski, 1987, p. 133).

Pode-se dizer, com isso, que *Lavoura Arcaica* faz ressurgir o gesto primordial do homem: o ato de nomear, o ato criacional por excelência do homem que se vê enquanto demiurgo (por meio do narrador-personagem André), mas não com finalidades lógico-racionais-cartesianas, cuja égide paira sob a exigência de tomar partido de *semas*, sentidos e significados que redundem na falaciosa tentativa de plasmar o real, no que a retórica e a

sofística encaravam como “verdade”. Ao contrário, nomear é fazer ressurgir a experiencição do pensamento enquanto ato poético e da poética enquanto pensamento.

A pista indicativa para a exegese do rito de nomear, ou a confluência do *lógos* que deságua no poético, ocorre no clímax do romance, em seu ato final e crepuscular, que dissipa o formato narrativo por meio das quebras de seus constituintes ao longo da página:

Pai!

um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

onde a união

da família?

Pai! (Nassar, 2005, p. 192).²

Como já havíamos alentado (Ferreira, 2024), *Lavoura Arcaica* plasma a dialética entre o ato criacional primordial, a *poiesis*, e o ato de resistir na pulsão de vida potencializadora, a *techné*, o que promove ao jogo textual empreendido por Nassar um estilo literário que reverbera o prosaico no poético e o poético no prosaico, naquilo que a crítica literária comumente chama de “prosa poética”.

Entrementes, o romance rompe com os padrões de estilo típico dos gêneros narrativos, em que o alinhamento lógico das palavras é propiciado pelo seu posicionamento retilíneo, em ordenamento esquerda-direita da página, ao longo de seus constituintes parágrafos. Há no trecho citado a clara alusão à quebra aos paradigmas do uso referencial da linguagem naquilo que concebemos como prosa, escrita em ato contínuo no papel, cujo código traveste-se para si próprio, transfigurando-se em linhas e palavras dispersas ao largo da página, em deslocamento distinto qual versos e estrofes que configuram o gênero lírico de poesia, com

² A disposição gráfica da citação segue o mesmo padrão do formato presente neste trecho do romance na primeira, segunda e terceira edição de *Lavoura Arcaica*.

métricas e rimas, inclusive, expressos no excerto (vide “desamparado”/“estrangulados” e “proteção”/“chão”/“união”).

A dispersão dos constituintes do parágrafo ao longo da página que encerra o capítulo 29 do romance, o penúltimo da obra, descortina o pensamento que se desfaz em poesia, que excede aquilo que é a arte. Afinal, a

quebra das palavras da frase, a interlocução sugerida com uma construção similar à disposição de versos na página, o uso do espaço em branco da página e mesmo a pontuação dão cabo de proporcionar ao leitor uma experiência estética. O trecho expressa o enfrentamento ao uso “utilitário” da linguagem, da palavra em sua configuração de suficiência, para descortinar uma insuficiência do referencial, a negação da prosa e o findamento da mensagem em uso denotativo. Surge, assim, o poético, que concebe a heterogeneidade da linguagem em suas características insurgentes, que definirá não mais uma linguagem prática, cotidianizada, prosaica, mas, sim, uma linguagem carregada de valores nocionais, cuja égide é a experiência do belo, em efeito sinestésico (*aisthesis*) (Ferreira, 2024, p. 103-104).

A linguagem em *Lavoura Arcaica* constitui, por si só, objeto de muitos estudos que se debruçam sobre os aspectos formais, estilísticos e retóricos existentes no tecido narrativo. Contudo, agregar a tais aspectos a elucubração acerca das questões fundantes do enredo, da constituição dos personagens e mesmo da nomeação destes é, sem dúvida, ponto de convergência necessário ao *corpus* da fortuna crítica do autor paulistano.

Atentar para uma leitura à luz do sentido originário das coisas, das palavras e daquilo que constitui a planta baixa de *Lavoura Arcaica* é promover encontros com tradições, culturas e saberes antigos, mais que arcaicos, ancestrais, e que fazem ressoar o inóspito do homem naquilo que ele perdera em tempos primevos. O caráter atemporal abarcado pela obra, e nela embarcada por ser literatura, é entender a dinâmica do acontecimento que do mito que se manifesta na linguagem.

Ao tratar da leitura da narrativa “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, o crítico Benedito Nunes (2009a) assinala o clima aproximativo entre os tempos, passado e presente, na interferência poética da narrativa, o que coaduna na produção do “sem-tempo” do mito no conto rosiano. Afinal, tal “efeito total, resultante das múltiplas interações que se processam no desenvolvimento da estória, comumente alcançado pelas epopeias míticas e pelos relatos sagrados, é a impressão da intemporalidade de tudo o que passa” (Nunes, 2009a, p.178), tornando-se, não menos, a viagem, a “imagem movente do que é eterno”.

Assim, para este estudo, iremos nos concentrar em analisar apenas a relação mítico-originária que há na composição dos nomes dos personagens André (narrador-personagem) e

Ana (a irmã que comete ato incestuoso com André), protagonistas do enredo de Nassar e que fazem ressoar toda uma gama de significação própria daquilo que é atemporal, intemporal e, ao mesmo tempo, marcado pela temporalidade. Sejam valências temáticas concernentes ao amor, à vida e ao prazer, seja àquelas esferas partilhadas pelo ódio, a morte e a violência. Como pontua Castro: “O que a leitura poética faz é indagar os horizontes existenciais que a produção literária descortina. Nela, o texto surge como a rede onde se surpreende e revela o enigmático fazer histórico-existencial do ser do homem” (Castro, 1982, p. 75-76).

Isso posto, passemos a escutar aquilo que pulsa na *Lavoura Arcaica*.

2 Nomes que ressoam mitos do tempo na lavoura

O nome³ do protagonista da trama, André, por exemplo, vem do grego “Andreas”, cujo significado repousa em designações tais como “o homem” ou o “homem viril”, sendo oriunda de “andros”, homem. Exemplo primordial é, em hebraico, o correlato “Adam”, designador de “homem”. Rastros da etimologia indicam ainda a origem de “Adam” a partir de “adamah”, “a terra” ou “o solo a ser cultivado”.

Já no latim, “Adam” é “homo”, correlato a “humanus” e “humus”, sendo este último a matéria orgânica do solo, de onde provém o ciclo geracional da vida alimentar a ser decomposta. Se tomarmos os evangelhos, André possui concordância com a trama familiar existente na *Lavoura Arcaica*, uma vez que “De acordo com o Evangelho segundo São João, foi discípulo de São João Baptista e cedo se tornou um dos primeiros seguidores de Jesus (com Pedro, de quem era irmão, e Tiago)” (Del Debbio, 2008, p. 56).

André possui características arquetípicas de Zeus, estando, para o enredo do romance, assim como Zeus está para Cronos, seu pai, na *Titanomaquia*. Aqui, observa-se que o confronto com o genitor – Iohána, na *Lavoura Arcaica*; e Zeus, na mitologia grega – e o consequente ato parricida, constitui a base para a intriga nas duas narrativas. Iohána encampa as características do personagem detentor da ordem, da lei, do estabelecimento de um mundo familiar pautado na tradição que faz ecoar a imobilidade das coisas posto que elas devem assim “permanecer”. Vejamos o início do capítulo 9 do romance, em que tais caracteres da personagem do genitor são descritos pelo narrador: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às

³ Valemo-nos, aqui, da consulta dos étimos e da onomástica dos personagens com base no banco de dados disponível em www.etymonline.com.

suas costas, cada palavra sua ponderada pelo *pêndulo*, e nada naqueles *tempos* nos distraindo tanto como os sinos graves marcando as *horas*” (Nassar, 2005, p. 51, grifos meus).

Veja-se que o embate que haverá entre pai e filho na urdidura de *Lavoura Arcaica* apresenta já o indício de ambiências duais expressas por vetores como “antigo X novo”, “tempo X intemporal”, etc., cambiando perspectivas de conflito entre o tradicional e o moderno constitutivos nos enunciados, na composição dos *ethos* e mesmo no desenrolar da intriga entre André (Zeus) e Iohána (Cronos).

Cabe lembrar que a configuração do personagem Cronos advém de um drama mítico prototípico dos urritas, na antiga Mesopotâmia, mais precisamente a partir da narrativa de Kumarbi, “o deus do céu destronado pelo filho, a emasculação de uma divindade celeste pelo jovem vencedor, a utilização da ‘foice dos tempos antigos’, enfim, o afastamento do último campeão por um de seus descendentes” (Brunel, 2005, p. 200).

Ora, a vocação agrícola de Cronos para a cultura helênica origina, posteriormente, em Roma, o culto à Saturno, em que pese a importância popular das festanças de renovação e regeneração plasmados pela dialética morte-vida, onde a abundância e a fartura dos comes e bebes farão surgir as Saturnálias. Quebrando as distinções sociais e econômicas entre classes, e promovendo a junção daquilo que era distinto, as Saturnálias emanavam no coletivo a festividade pagã do carnaval, cuja tônica é justamente a inversão dos papéis, dos valores e da ordem, sendo o destronamento sua marca volátil. O sagrado torna-se profano e vice-versa, o espiritual cede lugar ao carnal, e a gulodice dos banquetes nababescos é mesclada à beberagem babilônica regada ao vinho. No romance tal correlação fica nítida no seguinte trecho:

e eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos de alegria (Nassar, 2005, p. 184).

Daí para as festanças dionisíacas é o salto que a viragem Cronos-Saturno reforça para a mobilização fundante dos ideais da relação do homem à terra, não mais visto apenas como espaço de trabalho, cultivo e colheita, mas também como fartura, exageros e de onde se herda também a ambiência dual vida-morte das camadas heterogêneas do intemporal, daquilo que

passa a ser repetido, do ritual que sustenta as forças da tradição por meio de sua reatualização incessante.

O normativo é relativizado nas festanças das Saturnálias (ou Saturnais), das Lupercálias (ou Lupercais), das Dionisiacas e dos festejos do Carnaval (o “adeus à carne”; o *carne[m] levare* ou o *carne vale* latino), pautados pelo licencioso, a transcendência dos sentidos graças ao transe provocado pelo vinho e pelo estado de embriaguez que amplifica os instintos carnavais e faz desaguar na irrefreada sexualidade, de tônica bacante, cujo ponto de culminância são os ritos orgíacos de celebração do prazer, do gozo, da volúpia da carne e, não menos, da “*petite mort*”, a pequena morte que metaforiza aquilo que está fora da temporalidade e jaz *in hilo temporale* (Eliade, 2001).

Já havíamos assinalado (Ferreira, 2010) que o narrador-personagem André intenta, ao longo da narrativa, construir um espaço sagrado à sua maneira, *locus sacer* advindo da quebra com os padrões ordenadores de seu pai, numa clara alusão ao mito do destronamento de Cronos-Kumarbi, tendo, portanto, o comportamento de um criador do mundo. Tal processo teogônico é expresso pelo tema da criação originária da terra, do seu cultivo (*cultus*) e André rompe com o sagrado pregado pelo pai originário, símbolo da ordem, e alça o profano (*pro fanum*, fora do templo) em seu espaço sagrado. No capítulo primeiro do romance, o quarto de pensão acolhido pelo personagem é farto de simbologia desta tópica, afinal, torna-se este *locus* seu “quarto catedral”: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” (Nassar, 2005, p. 7).

A ambivalência existente entre os vetores de ordem e desordem ou imobilidade e mutação expressam a trama dos ciclos. Tal aspecto enseja ao tecido narrativo as dicotomias de vida e morte, frutos da temática da renovação do solo subjacentes aos mitos originários de Cronos, Saturno e Kumarbi. Não por acaso, esse rito, sendo constantemente reencenado, inclusive no enredo do romance (cuja festa dionisiaca abre e encerra a obra, sob facetas temporais distintas), que transborda a carnavalização propriamente dita, fenômeno que enseja “as perspectivas de nascimento e de morte, de negação e de afirmação” (Campos, 2002, p. 27).

Tal rito, típico daquilo que Eliade (2001) sublinhara como marca do mito (que se repete, reatualiza e retrata, não menos, a intemporalidade), é subjacente às constituições das grandes narrativas sapienciais do médio oriente, em que pese os relatos teogônicos sobre o começo da vida, sua gestação e recriação a partir do caos que precede ao cosmo, elementos

constantes na tradição mesopotâmica, por exemplo. O regresso ao arcaico (do grego *arkhé*, o princípio, o primordial, a origem) constitui também mote na cultura hebraica (vide o livro de *Eclesiastes*), cuja crença em um princípio que se regenera no absoluto é simbólico. Vejamos como Nassar descreve tal rito, que remete ao ciclo da vida, cujo ritmo possui marcações que ora delimitam, ora transcendem, a temporalidade:

compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um *círculo* como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a *flauta*, (...) e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a *roda começava*, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num *vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos* virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e cortando os pastos (Nassar, 2005, p. 28, grifos meus).

A descrição da cena é farta de referências aos ritos dionisiacos, saturnais e carnavalescos, contando com a presença de elementos como a flauta, a roda, a dança e os corpos tomados pelo estado inebriante do vinho, em êxtase, diga-se de passagem. De outro modo, o correlato ao festival dionisiaco, cuja representação no romance é a retomada do ditirambo regado ao álcool e à farta comilança em comemoração ao regresso de André, o filho pródigo, constitui não apenas o clímax trágico da obra como também a reatualização da celebração da vida, do prazer, do gozo e da carne em euforia:

e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças (...) correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria (...) com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança (Nassar, 2005, p. 27).

A cena da dança de Ana, a irmã incestuosa, agrega valores complementares à leitura do ritual bacante, em celebração à folia (do latim *frondea*, “coberto de folhas” ou “folhagem”; no francês *folie*, loucura). Inicialmente, vejamos a descrição que André faz de si durante tal ato: “a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, *me enrolando num lençol de relva*, me tomando feito menino no seu regaço” (Nassar, 2005, p. 112, grifos meus).

Observa-se que a natureza engolfa o narrador do romance, abarcando seu corpo junto ao chão, numa clara alusão ao rito de mescla do ser ao solo fértil, no que derivaria em ato de

loucura, de possessão, daí a folia. Afinal, André anseia por libertar-se das amarras doutrinadoras da moralidade tão apregoadas pelo pai à mesa da família, durante os jantares: “liberado na loucura, eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão” (Nassar, 2005, p. 73-74). Galvão afirma terem tais festividades funções que manifestam justamente a manutenção de elementos socializadores extremamente relevantes para os seres, prenhes de forças catárticas necessárias ao homem e importantes mesmo para os promotores da ordem, da lei, dos interditos e dos tabus:

As origens mais remotas do Carnaval são indubitavelmente pagãs, e podem ser verificadas ali onde se encontre a mascarada licenciosa e desenfreada, misturada a orgias, danças e cantos. Tal era a força dessa tradição, e talvez também a importância de sua função desrecalcadora para a manutenção da paz da comunidade, que a religião cristã, mesmo contra seus princípios, acabou por acatá-la e não hostilizá-la, apesar de não querer (nem poder) ter nada que ver com ela (Galvão, 2009, p. 56).

Ainda diante destas celebrações, vejamos como André expressa o rito da dança de Ana, momento incontestado das forças da volúpia, em que a mundanidade faz resvalar a lascívia dos corpos sexualizados em apetites vorazes cuja meta é o prazer:

e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, (...) ela sabia fazer as coisas essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia dos bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos (Nassar, 2005, p. 29).

A descrição da cena agrega não apenas elementos lexicais ligados à folia (“delírio”, “intempestiva”), como palavras de campo semântico ligado à serpente, ao pecado e ao mal (“peçonha”) no imaginário judaico-cristão, o que nos faz correlacionar à cena da dança de Ana ao rito de Ishtar, cuja dança, no imaginário mesopotâmico, era ligado à fecundidade e à fertilidade.

Não é mero acaso que o nome Ana remete à deusa Anat, oriunda do imaginário dos cananeus e cultuada pelas sacerdotisas em ritos que irão, mais tarde, aparecer na Grécia e em Roma. Daí o rito do sacrifício de Ana ao final do romance, posto que reatualiza o mote da ovelha sacrificada ou do bode expiatório, que é imolado no intuito de expurgar os pecados, os erros, os desvios e vícios em prol do renascimento e da mudança dos seres. Ana representa toda a cosmovisão daquilo que a moralidade execrou acerca do corpo, da volúpia, da sensualidade e do que é carnal: “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu

respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (Nassar, 2005, p. 7).

Assim, pode-se dizer que Ana simboliza não apenas a faceta da fertilidade na trama da obra, renovando mitos do médio oriente, como também expressa a simbologia da morte e renascimento, do ciclo da vida e da celebração por aquilo que nasce mas que há de perecer. Ana, assim como as deusas Anat, Ishtar e Astarte enovela o amor e o eros que surgirá em território helênico graças ao culto à Eva, deusa da beleza. Vejamos:

e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derrubando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez (Nassar, 2005, p. 188).

Provavelmente o autor fez brotar daí o título de seu romance, posto que aliançar “lavoura” (labor do campo, trabalho no solo, lavrar a terra) ao “arcaico” (primevo, ancestral) é não somente expressar a lida da família de André e Ana, que são camponeses e agricultores, como também relacionar ao ofício do texto, da palavra, da linguagem e dos códigos aquilo que jaz nas reentrâncias do poético.

Manifesta-se, assim, a máxima apregoada pelo pai à mesa da família durante as refeições, em que todos os descendentes e herdeiros estão dispostos, de modo ordenado, caracterizando os ciclos do tempo, a constituição da força de trabalho, da firmeza da tradição repassada pelos antepassados e da herança cultural que se vivifica na celebração da partilha dos alimentos. Sobressai diante de tudo isso o trabalho do cultivo do solo, a retomada de elementos originários da cultura do médio oriente e mesmo do ocidente a partir da constatação da (in)temporalidade: “a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia meu pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (Nassar, 2005, p. 181).

Considerações

A leitura aqui realizada acerca da obra *Lavoura Arcaica* não teve a pretensão de esgotar as possibilidades de incursão dos leitores quanto aos elementos simbólicos relativos ao enredo do romance e mesmo aos nomes das personagens André e Ana, mais precisamente no que tange aos semas oriundos do vasto arcabouço sapiencial do médio oriente e da tradição

helenístico-romana. Ao contrário, há muito ainda que se ampliar acerca de tais inferências no *corpus* da fortuna crítica deste romance, que, quando muito, se detém em elencar outros aspectos, tão relevantes quanto, para as reflexões do texto ficcional.

De igual modo, o que se pôde observar aqui é a ampla miríade de possibilidades de leituras comparativas, intertextuais e dialogais que colocam em evidência o jogo de redes semânticas, polifônicas e estilísticas com o qual o romance espraia em seus planos de conteúdo e expressivo. *Lavoura Arcaica*, como dito no introito deste artigo, completa 50 anos de existência até o presente momento (2025), e abarca inúmeros leitores, leituras, adaptações e reflexões postas em xeque nas mais diversas atividades acadêmicas e nas variegadas publicações científicas, corroborando, assim, sua relevância nas letras nacionais e tendo já seu destaque em terras estrangeiras (vide suas traduções para o alemão, o francês, o italiano, o espanhol e, mais recentemente, o inglês).

Assim como a matéria movente sobre o percurso do tempo mobiliza o enredo do romance, tendo no diálogo com as heranças culturais do ocidente e do médio oriente o seu ponto fulcral – seja no âmbito mítico ou na esfera sacro-profano de sua fundação –, o tempo desestabiliza *Lavoura Arcaica* no desvã da crítica e da teoria literária. Raduan Nassar crava na historiografia das letras tupiniquins um ponto de culminância: a marca de um romance que, apesar de curto, consegue alastrar uma torrente de saberes do homem, enovelando, para tanto, na relação deste com o tempo a dose de experiência com aquilo que nos desloca da intemporalidade, do sagrado e do solo por conta da frágil inconstância perceptiva de nossa vã transitoriedade, e que tão somente revela a faceta nulificante da secularização que está aí.

Assim, tal como o percurso do tempo tematizado, explorado e problematizado em *Lavoura Arcaica*, as discussões esboçadas neste texto não se pretendem estanques, acabadas ou sequer intentam ser definitivas. O percurso do tempo é o percurso do ser. O percurso do leitor é o percurso do ser em busca de seu ato originário, amplamente dimensionado por Raduan Nassar neste romance de 1975, e que nos intenta situar na equação vívida da (in)temporalidade – com suas marcas conflituosas e estatutos dilaceradores do gozo e do prazer – que a cotidianidade e a angústia do fardo do tempo faz esvair nas areias do mito em linguagem que se desfaz em poesia: do *lógos* à *poiésis*; do trabalho (a lavoura) da e na linguagem primordial (arcaico; *arkhé*); enfim, de uma *Lavoura Arcaica* que nos coloca em posição de “assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações” (Nassar, 2005, p. 193-194).

Referências

- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPOS, C. B. *The iceman cometh: a carnavalização na tragédia*. Juiz de Fora: Editar, 2002.
- CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, M. A. de. Interpretação, 2. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Disponível em: <<https://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 15/04/2025.
- CASTRO, M. A. de. *O acontecer poético*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- DEL DEBBIO, M. *Enciclopédia de Mitologia*. São Paulo: Daemon, 2008.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, R. B. Algumas reflexões sobre os traços estilísticos na poética de Lavoura Arcaica. *Revista Movendo Ideias*. v.19, p.20-25, 2014.
- FERREIRA, R. B. Arquétipos e Mitos do Médio Oriente na *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista de Letras Norte@mentos*, v. 9, p. 62-72, 2015.
- FERREIRA, R. B. Interditos do corpo, do prazer e da liberdade em *Lavoura Arcaica*. *Revista Margens*, v. 18, p. 95-106, 2024.
- FERREIRA, R. B. *Mito, Carnavalização e Ressacralização no romance Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira –) Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.
- FERREIRA, R. B. Os palimpsestos sagrados da Lavoura Arcaica. *Revista Letras Raras*, v. 6, p. 227-240, 2017.
- GALVÃO, W. N. *Ao som do samba – uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MIELIETINSKI, E. *A poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, B. A viagem do Grivo. In: NUNES, B. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009a, p.173-187.
- NUNES, B. Volta ao mito na ficção brasileira. In: NUNES, B. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p.289-302.
- VERBETES ANDREAS, ANDREW, ADAM, JOHN. Disponível em: <<https://www.etymonline.com>>. Acesso em: 15/04/2025.

Recebido: 09/05/2025

Aprovado: 16/06/2025

Publicado: 30/06/2025

Dualidades misóginas e prerrogativas masculinas na criação e configurações de gênero de Adão e Eva

Misogynist Dualities and Male Privileges in the Creation and Gender Configurations of Adam and Eve

Pedro Carlos Louzada Fonseca¹

Resumo: Procedendo a uma análise crítica das dualidades e prerrogativas androcêntricas que estruturam o mito do duplo da criação de Adão e Eva e suas reverberações no contexto bíblico, o presente artigo investiga a formação misógina dos termos marcadores das relações de gênero presentes nas narrativas e passagens bíblicas que lhe servem de expressão. Para a busca dos sentidos e significados que sustentam essa proposição misógina e patriarcal, o artigo navega entre as ondas de pronunciamento de alguns *auctoritas* religiosos acerca do assunto, a fim de poder chegar a achados de que a criação do homem é tão misógina quanto as origens da própria religião judaico-cristã que a sustenta. O trabalho tem sua fundamentação teórica na historiografia crítica de R. Howard Bloch (1995) e Georges Duby (2001), que exploraram as intersecções de gênero e ideologia em narrativas religiosas. Além disso, incorpora as reflexões de Simone de Beauvoir (2009) sobre a relação entre gênero e misoginia, argumentando que tais interpretações têm implicações profundas para as discussões contemporâneas sobre igualdade de gênero e o impacto contínuo desses textos antigos nas visões sociais modernas.

Palavras-chave: Adão e Eva; Mito do duplo; Misoginia; Teologia judaica-cristã; Literatura Patrística.

Abstract: By critically analyzing the dualities and androcentric prerogatives that structure the myth of the double creation of Adam and Eve and its reverberations in the biblical context, this article investigates the misogynist formation of the terms that mark gender relations present in the biblical narratives and passages serving as their expression. In order to search for the senses and meanings that support this misogynist and patriarchal proposition, the article 'navigates' between the waves of pronouncements of some religious *auctoritas* on the subject, in order to reach conclusions that the creation of man is as misogynist as the origins of the Judeo-Christian religion itself that sustains it. The work has its theoretical foundation in the critical historiography of R. Howard Bloch (1995) and Georges Duby (2001), who explores the intersections of gender and ideology in religious narratives. Furthermore, it incorporates Simone de Beauvoir's (2009) reflections on the relationship between gender and misogyny, arguing that such interpretations have profound implications for contemporary discussions of gender equality and the continued impact of these ancient texts on modern social views.

¹ PhD em Literaturas Românicas, Professor Titular de Literatura Portuguesa, Universidade Federal de Goiás, Rua Imbaúba, Q 21, L 9/20 – Goiânia 2, Goiânia, Goiás, 74.663-320, (62) 3205 7117, pfonseca@globocom.com.

Keywords: Adam and Eve; Myth of the double; Misogyny; Judeo-Christian theology; Patristic literature.

1 Introdução



Fig. 1: Tentação (c. 1470, detalhe). Adão e Eva sendo levados à Queda pela sedução da serpente, aqui personificada com uma cabeça humana. Hugo van der Goes (c. 1440-1482). Museu Kunsthistorisches, Viena. Disponível em: <<http://witcombe.sbc.edu/evewomen/vandergoes-temptation.html>>. Acesso em: 18 de abril de 2014.

No livro de Gênesis, após a criação de Adão, Deus forma a primeira mulher, Eva, a partir de uma de suas costelas. Essa ação é, já de partida, altamente significativa, pois leva à interpretação de que Eva deve ser igual a Adão, e sua companheira no cenário idílico do Jardim do Éden. Esse mito da criação adâmica estabelece uma relação profunda e intrínseca entre Adão, representando o *eu*, e Eva, o *outro* diretamente derivado de seu consorte.

Além disso, essa narrativa introduz uma dinâmica complexa de interdependência e duplicidade entre Adão e Eva, pois, apesar de Eva ter sido criada para ser companheira de Adão, ela também incorpora seu *alter ego* dele derivado, adicionando camadas de significação à conexão entre eles informadas pelo Criador.

Segundo Nicole Fernandez Bravo (1997), uma das primeiras denominações para o duplo é *alter ego*, sugerindo que a história bíblica da criação ilustra uma complexa espécie de mito do duplo. Nessa narrativa, Eva é retratada como igual e/ou diferente de Adão. Como ser humano, ela compartilha da mesma essência e dignidade de Adão. No entanto, sua criação é distinta. Ao contrário de Adão, que foi moldado diretamente do barro da terra, Eva foi criada a partir do próprio Adão, enfatizando seu papel como contraparte ou outro eu, todavia não completamente independente.

Juan Bargalló (1994) expande essa noção explicando que a existência de Eva pode ser vista como resultado da fissão de um indivíduo original, que neste caso se refere a Adão. Essa interpretação destaca a dualidade inerente à sua criação, pois embora sejam seres separados, estão inextricavelmente ligados, refletindo uma profunda unidade em meio às suas diferenças. Tais revelações sobre a narrativa de Adão e Eva enriquecem a compreensão da identidade *versus* alteridade no contexto da antropologia bíblica.

Essa investigação da duplicidade adâmica revela uma notável assimetria misógina entre o primeiro homem, Adão, e a primeira mulher, Eva, decorrente de sua criação divina. Adão é retratado como um ser primordial e original, incorporando o aspecto fundamental da humanidade. Em contraste, Eva é caracterizada como um ser secundário, criado a partir de Adão, o que inerentemente sugere um status derivado. Essa relação desigual entre os primeiros humanos reflete e perpetua uma desigualdade duradoura entre os sexos dentro da tradição judaico-cristã.

Adão e Eva não são meras figuras individuais. Eles operam como personagens arquetípicos, simbolizando ideais filosóficos e culturais mais profundos. Servem como protótipos primários da masculinidade e da feminilidade, respectivamente. Suas narrativas são imbuídas de significado simbólico, literário e mítico, atuando como paradigmas que representam os papéis e expectativas associados a cada gênero. Essa representação convida a um exame aprofundado das implicações de sua história de criação, lançando luz sobre os temas subjacentes de dinâmicas de poder e desigualdade de gênero que ressoam nos discursos culturais e religiosos, cuja Bíblia é um deles.

2 Reverberações teológicas e misoginia no mito do duplo de Adão e Eva

Tendo em mente essas considerações introdutórias, este artigo busca se aprofundar na representação da criação de Adão e Eva no livro de Gênesis, vendo essa representação como um mito fundante que encapsula o conceito de dualidade e carrega significativas ramificações misóginas. Essa narrativa bíblica, ao longo dos séculos, possibilitou e justificou uma gama de interpretações e ideologias que refletem o sexismo e os valores patriarcais dentro da tradição judaico-cristã. Essas interpretações floresceram particularmente na teologia medieval, onde os papéis das mulheres foram frequentemente limitados por doutrinas teológicas derivadas desse relato bíblico. Estudiosos como R. Howard Bloch, em sua influente obra *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* (1995), e Georges Duby, em *Eva e os pares* (2001), ilustram meticulosamente como esses temas misóginos foram entrelaçados no pensamento medieval, moldando visões sociais sobre papéis de gênero, sentimentos e moralidade.

A princípio, a criação do homem e da mulher convidaria a interpretar um sentido de igualdade entre esses dois seres, como afirma a Escritura: “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (Gênesis 1, 27). Este texto poderia sugerir uma paridade inicial, destacando que tanto o homem quanto a mulher compartilhariam da imagem divina e da dignidade conferidas por seu Criador. No entanto, essa aparente qualidade começa a ser desconstruída com o exame dos papéis e das representações subsequentes atribuídos a cada gênero no discurso teológico:

Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: ‘Esta, sim, é o osso de meus ossos e a carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem’ (Gênesis 2, 21-24).

As narrativas ao redor da criação do homem e da mulher no livro de Gênesis revelam um contraste significativo e intrigante entre suas descrições iniciais e os relatos posteriores. Marie Miguet (1997) sugere que se poderia inicialmente conceituar a natureza de Deus como bissexual, abrangendo atributos masculinos e femininos. Essa ideia pode ser ilustrada pela representação de Adão e Eva antes da Queda, onde seu

relacionamento exemplifica uma coexistência harmoniosa de qualidades masculinas e femininas, significando um equilíbrio ideal na imagem divina.

No entanto, a representação inicial muda acentuadamente quando a criação da mulher é claramente apresentada como um evento subsequente à criação do homem, implicando uma hierarquia em suas origens. Essa diferença narrativa não apenas aponta para implicações teológicas em relação aos papéis de homens e mulheres, mas também ilustra as complexidades envolvidas na transmissão desses textos. Tais contrastes sugerem que muitos textos bíblicos canônicos, incluindo Gênesis, foram moldados pelo entrelaçamento de diversas tradições judaico-cristãs, especialmente pelas distintas influências das fontes javistas e eloístas, as quais refletem diferentes ênfases teológicas e contextos culturais, enriquecendo a compreensão da história bíblica da criação.

De qualquer forma, o que é narrado na segunda narrativa se sobrepõe ao que é narrado na primeira e, portanto, o homem é colocado como a principal criação divina, sendo responsável por dar “nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens” (Gênesis 2, 20), e até mesmo por chamar mulher o ser humano criado dele e para ele. Nessa perspectiva, a mulher foi criada apenas para ser uma assistente, uma companheira do homem. A existência feminina é, portanto, na Criação, inferiorizada em relação à masculina. Além disso, por ter sido criado da argila do solo, o primeiro homem, é visto (cosmicamente?) como superior em relação à primeira mulher criada do homem em segundo lugar.

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009, p. 209), indica o caráter profundamente misógino da criação da mulher em segundo plano como “complemento no modo do inessencial”. Deus, ao criar a mulher a partir de uma das costelas de Adão, faz com que o homem, de forma indireta, seja o cocriador dela, configurando-se aqui, hierarquicamente, um mito do duplo entre o masculino e o feminino. Howard Bloch (1995) destaca que a misoginia presente nesse mito bíblico foi amplamente aceita, difundida e reforçada pela teologia cristã, conformando atitudes sociais relacionadas ao gênero e contribuindo para a marginalização das mulheres.

Detalhando essa situação condicionada pela leitura jeovista falocêntrica da Criação endossada por São Paulo, Bloch (1995, p. 33) analisa o alcance linguístico dessa conjectura dizendo que “assim como se assume que as palavras sejam os complementos

das coisas, que são levadas sem nome a Adão, também se infere que a mulher é o complemento, o ‘adjutório’ do homem”.

Portanto, para os Padres da Igreja dos primeiros séculos do Cristianismo, a criação da mulher não só é secundária em relação à criação do homem, mas é também a criação do figurativo, do metafórico, o que, de certa forma, é secundário à primordialidade inteligível do literal:

Como sustenta Filon Judeu, o surgimento da mulher é sinônimo não só da nomeação das coisas, mas também da perda - dentro da linguagem - do literal: “Mandou, pois, o Senhor Deus um profundo sono a Adão; e, enquanto ele estava dormindo, tirou uma das suas costelas” (Gên. 2, 21), e o que se segue. Essas palavras em seu sentido literal são da natureza do mito. Pois como poderia alguém admitir que uma mulher, ou qualquer ser humano, viesse a existir a partir da costela de um homem?” [...] Os Padres portanto identificam uma perda da literalidade, e a conseqüente necessidade da interpretação, com a criação de Eva, ou com o aparecimento da diferença dos sexos. A origem do comentário é igualada à origem da mulher. Uma vez que a criação da mulher é sinônimo da criação da metáfora, a relação entre Adão e Eva é a relação entre o próprio e o figurado, o que implica uma derivação, deflexão, desnaturalização, um distanciamento tropológico. A perversidade de Eva, tal como imaginada nos primeiros séculos da era cristã, é aquela do lateral: como uma excrescência do flanco de Adão, seu *latus*, ela retém a condição de *translatio*, de tradução, transferência, metáfora, tropo. Ela é uma questão lateral. [...] Isto significaria que Eva, como uma figura do figural, representa a divisão da unidade, da qual a própria metáfora, como entende Agostinho, é uma tentativa de recuperação (Bloch, 1995, p. 55-56).

A criação de Eva, seja interpretada literalmente como formada a partir de uma das costelas de Adão ou vista, figurativamente, através das lentes do filósofo judeu-helenista Filo de Alexandria (c. 10 a.C. - 50 d.C.), levanta questões teológicas e filosóficas bastante complexas. Essa narrativa é fundamentalmente posicionada como uma criação secundária da mulher em relação à criação primária do homem, uma dinâmica que prevalece em ambas as interpretações. A interpretação literal sugere uma dependência física da mulher em relação ao homem, enquanto a interpretação figurativa postula que Eva representa o ideal de feminilidade emergindo da masculinidade e em relação a ela. Independentemente da perspectiva pela qual essa história da criação é analisada, ambos pontos de vista, em última análise, transmitem um tom misógino, implicando que a existência da mulher é subordinada à do homem, tendo essa representação significativas implicações para as visões históricas acerca dos papéis de gênero e da percepção das mulheres em vários contextos culturais.

Além da relação assimétrica entre Adão e Eva, outra dualidade emerge desse mito bíblico: o homem é retratado como um reflexo de Deus. A escritura afirma: “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou” (Gênesis 1, 27). Como resultado, o caráter de Adão se alinha mais intimamente com a imagem divina, incorporando aspectos da natureza de Deus. Em contraste, Eva é vista como mera semelhança de Adão, representando uma interpretação secundária do divino.

Essa representação hierárquica destaca uma camada mais profunda da dinâmica de gênero no texto, reforçando a noção de supremacia masculina. O discurso masculinista torna-se ainda mais pronunciado pelo uso consistente de pronomes e adjetivos masculinos para descrever Deus, enquadrando Javé como o patriarca divino supremo. Essa escolha linguística não apenas reflete o contexto cultural da época, mas também impacta as interpretações teológicas e a compreensão dos papéis de gênero em diversas tradições religiosas.

O contraste entre as figuras de Deus e de Adão cria uma complexa dinâmica na qual o primeiro homem, tanto no sentido literal quanto por meio da interpretação simbólica, é posicionado muito mais próximo dos reinos espiritual e divino. A criação de Adão à imagem de Deus sugere uma conexão direta com o propósito e as qualidades divinas, enfatizando seu status elevado dentro da hierarquia espiritual. Em nítido contraste, Eva é frequentemente representada como mais intimamente associada aos aspectos materiais e carnis da existência. Essa representação implica que sua conexão inerente com a fisicalidade a leva a sucumbir ao Pecado Original, influenciando Adão a também participar dessa transgressão.

Essa dicotomia não é meramente um recurso narrativo, mas está profundamente enraizada na teologia judaico-cristã. Ela destaca uma antítese fundamental: os elementos materiais e carnis da humanidade são feminizados e vistos como inferiores, enquanto os atributos espirituais e divinos são masculinizados e tidos em alta conta. Tal estrutura estabelece uma visão hierárquica dos papéis de gênero, onde a feminilidade está ligada à tentação e à fraqueza, e a masculinidade está ligada à força e à retidão, moldando as percepções culturais de gênero ao longo da história.

Segundo Georges Duby (2001, p. 48-49), Santo Agostinho (354 d.C. - 430 d.C.), *De Genesi contra Manicheos*, seguindo e reforçando o discurso misógino presente nessa narrativa criacionista, comenta sobre a realidade corpórea de Eva frente a realidade

espiritual de Adão, numa lógica de dominância do homem sobre o *appetitus* (apetência), desejo corporal e animal feminino: “É o que Adão descobre quando sai do torpor em que Deus o mergulhou: a mulher é oriunda dele, portanto, lhe é substancialmente semelhante; mas, sendo apenas uma pequena parte dele, naturalmente lhe é sujeita”.

Santo Agostinho oferece uma profunda interpretação teológica que destaca e reforça os elementos patriarcais inerentes à narrativa bíblica. Ele propõe uma conexão entre razão (*ratio*) e virilidade, alinhando essas qualidades com a figura de Adão, o primeiro homem criado no relato do Gênesis. Essa associação sugere que racionalidade e autoridade são traços intrinsecamente masculinos. Em contraste, o apetite corporal (*appetitus*) é associado ao feminino simbolizado por Eva, que é descrita como tendo sido criada a partir da carnalidade da costela de Adão. Essa narrativa da criação posiciona Eva como inerentemente derivada e subordinada a Adão, reforçando a crença em sua inferioridade e dependência em relação ao homem, revelando, assim, a lógica do patriarcado de caráter essencialmente misógino.

No terceiro capítulo de Gênesis ocorre a narrativa da expulsão de Adão e Eva do paradisíaco Jardim do Éden, com o consequente prognóstico divino do sofrimento humano introduzido no mundo pelo pecado cometido, enfatizando nesse contexto a inferioridade da mulher como comandada. Assim sendo, a primeira mulher, chamada Eva pelo primeiro homem, que somente a partir do quinto capítulo de Gênesis passa a ser denominado Adão, é considerada, nesse episódio, como a principal culpada por seu elo pecaminoso entre a serpente e o homem. Fecha-se, assim, numa perspectiva misógina, um emparelhamento de duplicidade entre a imagem pecaminosa da serpente e de Eva.

Na história bíblica, a serpente astutamente convence Eva a comer o fruto, prometendo-lhe sabedoria e conhecimento, o que a leva a desconsiderar a ordem divina. Após sucumbir à tentação, ela encoraja Adão a comer o fruto também, efetivamente introduzindo o pecado em suas vidas. Essa representação enfatiza o papel de Eva não apenas como transgressora, mas também como catalisadora da desobediência de Adão. De uma perspectiva misógina, essa narrativa cria uma associação perturbadora entre a natureza dúbia da serpente e Eva, enquadrando-a não apenas como responsável por suas próprias ações, mas também como a fonte da queda de Adão, o que ressalta uma tendência cultural mais ampla de culpar as mulheres por falhas morais.

Ainda considerando as interpretações e comentários misóginos de Santo Agostinho, em *De Genesi contra Manichaeos*, citados e analisados por Georges Duby (2001) para consagrar a subserviência da mulher mesmo antes da Queda, ficou definido *ab initio* que ela foi criada para ser dominada e servir o homem, pois não sendo isso cumprido, a natureza corrompe-se ainda, agravando-se as consequências da falta cometida.

O episódio da Queda de Adão e Eva, conforme narrado no terceiro capítulo de Gênesis, serve para reforçar a misoginia subjacente presente na criação de Eva, descrita no segundo capítulo. Este relato especifica que Eva foi criada a partir de uma das costelas de Adão, o que implica o status secundário de sua criação, levantando-se questões sobre a natureza de sua igualdade com Adão.

Um exame mais atento dos três primeiros capítulos de Gênesis revela uma progressão distinta na representação da dinâmica de gênero. No primeiro capítulo, tanto o primeiro homem quanto a primeira mulher são criados à imagem de Deus, sugerindo um senso de igualdade e dignidade compartilhados. No entanto, no segundo capítulo, a narrativa muda. Embora Eva seja trazida à existência para ser companheira de Adão, a maneira como ela foi criada implica um grau de subordinação.

O texto do terceiro capítulo descreve explicitamente as consequências das ações de Eva, enquadrando-a como instigadora da Queda. Essa representação não apenas reforça sua posição dentro da punitiva misoginia patriarcal, mas também solidifica a noção de que as mulheres carregam o fardo da culpa e da tentação. Assim, de forma consistente, os três primeiros capítulos de Gênesis, em conjunto, refletem uma concepção evolutiva dos papéis de gênero, com implicações claras que se alinham a uma visão de mundo patriarcal e misógina.

A partir do quarto capítulo, a narrativa muda seu foco principal de atenção para tratar de personagens masculinas, muitas vezes em detrimento das personagens femininas que desempenham papéis menos proeminentes. Essa mudança de foco de interesse androcêntrico articula-se na apresentação de linhagens familiares que o quinto capítulo inteiramente devota-se no detalhar de genealogias dos patriarcas que precederam o dilúvio. O capítulo descreve meticulosamente a linhagem de Adão a Noé, enfatizando os descendentes masculinos e suas idades na paternidade, refletindo assim a ênfase social na linhagem masculina como um marcador de herança e identidade. Os trechos a seguir

exemplificam essa tendência e servem para destacar o forte contraste entre a visibilidade de figuras masculinas e a relativa ausência de vozes femininas nessas narrativas familiares:

Eis o livro da descendência de Adão [...] Quando Adão completou cento e trinta anos, gerou [após ter gerado Caim e Abel] um filho a sua semelhança, como sua imagem, e lhe deu o nome de Set. [...] Quando Set completou cento e cinco anos, gerou Enós. [...] Quando Enós completou noventa anos, gerou Cainã. [...] Quando Cainã completou setenta anos, gerou Malaleel. [...] Quando Malaleel completou sessenta e cinco anos, gerou Jared. [...] Quando Jared completou cento e sessenta e dois anos, gerou Henoc. [...] Quando Henoc completou sessenta e cinco anos, gerou Matusalém. [...] Quando Matusalém completou cento e oitenta e sete anos, gerou Lamec. [...] Quando Lamec completou cento e oitenta e dois anos, gerou um filho. Deu-lhe o nome de Noé [...] Quando Noé completou quinhentos anos, gerou Sem, Cam e Jafé (Gênesis 5, 1-32).

Nessa formação estrutural patrilinear estabelecida a partir desse capítulo de Gênesis, o patriarcado bíblico torna-se institucionalizado por meio de relatos genealógicos enquadrados em uma perspectiva rígida e ordem política definida. Ao longo da narrativa, particularmente em passagens que detalham a linhagem de figuras significativas, apenas os nomes e as histórias de vida dos patriarcas — como Abraão, Isaque e Jacó — são enfatizados como centrais para o desenrolar da história. Aderindo a princípios bíblicos rígidos, essas genealogias atribuem o papel de gerar descendentes aos patriarcas, ignorando, assim, as contribuições gerativas de suas esposas.

A recorrente noção misógina da passividade das mulheres, evidente em Gênesis, leva à frequente omissão dos nomes da maioria das esposas dos patriarcas, como Sara e Rebeca, exemplificando sua percebida falta de importância nas tradições socioculturais e religiosas de sua época. Essa representação não apenas diminui o papel das mulheres na narrativa bíblica, mas também reforça uma visão patriarcal que prioriza a linhagem e a autoridade masculinas, moldando a compreensão das estruturas familiares e sociais nos tempos antigos.

3 Desdobramentos do duplo Adão e Eva

A presença estrutural da duplicidade misógina entre Adão e Eva, embutida no texto bíblico a respeito do mito da criação da humanidade, não é um fato único. Ocorre de forma exemplar entre as figuras contrastantes de Eva e da Virgem Maria, bem como entre os paralelos que podem ser traçados entre Adão e Cristo.

Robert Couffignal (1997, p. 296) enfatiza que a narrativa de Adão e Eva serve como “o primeiro estágio de uma dialética da salvação que percorre toda a Bíblia e faz parte de uma narrativa maior que completa sua estrutura inicial”, o que sugere que os temas introduzidos na história de Adão e Eva ressoam em ensinamentos bíblicos destacando a complexidade da natureza humana, do pecado e da redenção.

O caráter prefigurativo da narrativa bíblica é um aspecto crucial na indicação desses personagens mitológicos que prenunciam conceitos e figuras teológicas de atuação e configurações posteriores verificadas. É o caso de Eva, cuja figura feminina, que sucumbe ao pecado, traz em si mesma o motivo propiciador da redenção transfigurada na imagem cristológica de Maria. Da mesma forma, efetiva-se a comparação de Adão com Cristo, ressaltando a ideia de redenção e sacrifício na chave da dialética entre pecado e salvação.

Nessa perspectiva, o Cristo e a Virgem Maria seriam, respectivamente, os redentores de Adão e de Eva, construindo-se aqui um paralelismo entre Queda e Redenção da humanidade representadas por essas personagens. Nesse sentido, no quinto capítulo de *Epistola aos Romanos*, de São Paulo, é dito que “como pela desobediência de um só homem, todos se tornaram pecadores, assim, pela obediência de um só, todos se tornarão justos” (Romanos 5, 19). É claro que a importância de Cristo nessa dialética de salvação é muito maior do que a de Maria, uma vez que ela é apenas o meio pelo qual o messias, o Cristo, encarna entre os homens. Curiosa, mas previsível, continuidade da misoginia no texto das Sagradas Escrituras!

Quanto à Virgem Maria, ela seria apenas, de acordo com Bloch (1995, p. 175), “a tradutora redentora [que] como mãe de Deus [...] está ali para reescrever o pecado de Eva” dentro da teologia cristã. Porém, a figura de Maria é excessivamente idealizada, o que acaba por reificá-la abstratamente ao enaltecê-la. Ainda de acordo com Bloch (1995, p. 192), “os dois discursos culturais dominantes sobre as mulheres, o depreciador e o idealizador, dificilmente são opostos. Pois cada um deles é tão sobredeterminado quanto se supõe ser a própria mulher”.

Esse notável exemplo de *coincidentia oppositorum* [coincidência de opostos], introduzida no pensamento medieval pelo antiaristotélico ou antiescolástico Nicolau de Cusa, no século XV, explica bastante a propósito, as contradições da realidade antitética patriarcal e misógina do binômio Ave-Eva, na medida em que aquela discutida

sobredeterminação reificante da mulher enquanto coisa de ordem secundária reflete o próprio suprematismo de Deus como figura do Pai Supremo autoinvestido para superar todas as contradições da realidade.

Howard Bloch (1995, p. 199) percebe essa problemática da sobredeterminação misógina da mulher medieval, a partir dos primeiros discursos dos Padres da Igreja sobre a imagem do feminino, na sua contraposição da imagem de Eva-Portão do Diabo à de Ave Maria-Esposa de Cristo:

Como vimos em nossa análise das imagens co-presentes do “Portão do Diabo” e da “Esposa de Cristo” entre os primeiros Padres da Igreja, [os discursos misóginos medievais] adquire[m] uma necessidade lógica [masculinista] segundo a qual a mulher é colocada na posição sobredeterminada e polarizada de ser nem uma nem outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo, ficando deste modo aprisionada num emaranhado ideológico cujo efeito último é a sua abstração da história.

Simone de Beauvoir, em sua penetrante análise da misoginia profundamente arraigada na literatura e cultura do Ocidente, examina o forte contraste entre as imagens da Virgem Maria e Eva. A passagem a seguir de *O segundo sexo* (2009), das muitas que tão perspicazmente servem para encerrar as reflexões expostas neste artigo sobre os conceitos inter-relacionados entre duplicidade e misoginia esclarecem como o binômio Ave/Eva incorporam ideais conflitantes de feminilidade, formando um paradigma que historicamente moldou as percepções da identidade feminina através dos tempos:

[A] Igreja exprime e serve uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava e dócil que ela se torna também uma santa abençoada. Assim, no coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação (Beauvoir, 2009, p. 245-246).

Considerações finais

Conforme analisado neste artigo, com a relevância de um escrutínio textual e crítico, a imagem da mulher no texto bíblico é inferiorizada desde a duplicidade do mito antropogônico de Adão e Eva. O feminino é visto como secundário, derivativo, inessencial e agente causador do pecado original, o que foi uma “justificativa” para a teologia judaico-cristã no engendramento discursivo-ideológico de uma ordem patriarcalista de mundo. Além disso, o mito antropogônico do duplo de Adão e Eva trata-se de um mito da criação dos gêneros sexuais, da diferenciação sexual assimétrica entre

o masculino e o feminino a partir da cultura religiosa. Como os pronunciamentos críticos de Beauvoir (2009) indiciam, esse mito do duplo bíblico, pode ser considerado como um mito do outro, um mito do feminino, um mito do segundo sexo, sempre inferiorizado e subordinado simbólica e socioculturalmente ao masculino.

O relato mítico de Adão e Eva normatiza arquetipicamente a relação entre o masculino e o feminino, colocando o segundo sempre em uma posição de dependência e subordinação em relação ao primeiro. Devido a isso, no terceiro capítulo de Gênesis, Deus, condenado a mulher ao castigo, revela: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará” (Gênesis 3, 16).

É notável também, nesses versículos, a redução da mulher à imagem meramente de mãe, o que se liga à própria raiz etimológica de Eva, como é explicitado no seguinte versículo: “O homem chamou sua mulher ‘Eva’, por ser a mãe de todos os viventes” (Gênesis 3, 20). Sobre o emparelhamento sobredeterminante e misógino da imagem do feminino à noção de maternidade, Howard Bloch (1995, p. 219) afirma que

confundir a construção culturalmente específica dos gêneros sexuais com a biologia, reduzi-la à questão de dar à luz ou mesmo às “latências biossimbólicas da maternidade” é, em última instância, cair na armadilha de algo como o Eterno Feminino, que [...] [é uma] definição operacional da misoginia.

Portanto, seja numa relação de duplicidade com Adão, seja como a grande culpada pelo Pecado Original, reduzida à imagem materna, contraposta, numa duplicidade antitética, à imagem reificante da redentora e idealizada Virgem Maria, a imagem de Eva, e, portanto, a imagem das próprias mulheres, foi inferiorizada e assujeitada em relação à imagem de Adão, e, portanto, à imagem dos próprios homens. Nota-se, pois, tanto nas próprias configurações do texto bíblico quanto nas interpretações teológicas judaico-cristãs do mito de Adão e Eva, um engendramento discursivo-ideológico patriarcalista intrinsecamente comprometido, como parece ser próprio do seu gênero, com a misoginia.

Referências

BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan (Org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. p. 11-26.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Bíblia de Jerusalém. Gênesis. São Paulo: Paulus, 2002. p. 33-102.

Bíblia de Jerusalém. Romanos. São Paulo: Paulus, 2002. p. 1963-1992.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOYER, Régis. Arquétipos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 89-94.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 294-306.

DUBY, Georges. *Eva e os Padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 26-39.

Recebido: 25/04/2025

Aprovado: 05/05/2025

Publicado: 30/06/2025

**O mito do judeu errante em “Judas ashverus”, de Euclides da Cunha, e no poema
“Ashaverus”, de Marques de Carvalho**

**The myth of the wandering Jew in “Judas Ashverus” by Euclides da Cunha and in the
poem “Ashaverus” by Marques de Carvalho**

Antonia Natalina da Silveira Nascimento¹

Resumo: O mito do judeu errante está presente em diversos gêneros literários, desde a Idade Média, como se vê na narrativa *A demanda do Santo Graal*. Na literatura da Amazônia não é diferente. Euclides da Cunha, em sua narrativa “Judas Ashverus”, inserida em *À margem da História* (1909), para falar da vida do seringueiro, se vale do mito do judeu errante, associando-o à tradição cristã e antissemita do Judas do Sábado de Aleluia. O “Judas Ashverus” traz à tona a narrativa medieval do judeu condenado por Cristo a não morrer por ter causado algum tipo de dolo a Jesus. De igual modo, Marques de Carvalho apresenta a mesma temática em seu poema “Ashaverus”, publicado na *Antologia amazônica*, de José Eustáquio de Azevedo (1970). Este trabalho propõe investigar a presença do mito do judeu errante no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho, e na narrativa “Judas Ashverus”, de Euclides da Cunha, considerando que este mito forneceu para o imaginário cultural de diversos povos uma perspectiva antissemita. Para o desenvolvimento deste trabalho, foram utilizados os trabalhos de Junito Brandão (1986), para tratar sobre o que é o mito, a sua importância e a sua relação com a literatura; as contribuições de Marie-France Rouart (1988), a propósito de algumas variantes do mito do judeu errante ao longo da história literária; de Alessandra Conde (2012, 2020) e de Umberto Eco (2007), os quais ajudaram a entender sobre o antissemitismo e a marginalização do judeu na literatura e outros. Este trabalho permitiu-nos conhecer a história literária desse mito, o qual atravessa múltiplas literaturas, ganhando novos sentidos, além disso, conhecer este mito levou-nos a considerar categorias de estereótipos racistas que transitam na cultura e que precisam ser conhecidos para ser evitados.

Palavras-chave: Mito; judeu errante; Euclides da Cunha; Marques de Carvalho.

Summary: The myth of the wandering Jew has been present in various literary genres since the Middle Ages, as can be seen in *The Quest for the Holy Grail*. Amazonian literature is no different. Euclides da Cunha, in his narrative “Judas Ashverus”, included in *À margem da História* (1909), to talk about the life of the rubber tapper, uses the myth of the wandering Jew,

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Email: antonianatalinadasilveiracorre@gmail.com

associating it with the Christian and anti-Semitic tradition of the Judas of Hallelujah Saturday. The “Judas Ashverus” brings up the medieval narrative of the Jew condemned by Christ not to die for having caused some kind of offense to Jesus. Similarly, Marques de Carvalho presents the same theme in his poem “Ashaverus”, published in the Amazon Anthology by José Eustáquio de Azevedo (1970). This paper aims to investigate the presence of the myth of the wandering Jew in the poem “Ashaverus” by Marques de Carvalho and in the narrative “Judas Ashverus” by Euclides da Cunha, considering that this myth has provided the cultural imagination of various peoples with an anti-Semitic perspective. For the development of this work, we used the works of Junito Brandão (1986), to deal with what myth is, its importance and its relationship with literature; the contributions of Marie-France Rouart (1988), regarding some variants of the myth of the wandering Jew throughout literary history; Alessandra Conde (2012) and (2020) and Umberto Eco (2007), who have helped us to understand antisemitism and the marginalization of the Jew in literature and others.

Keywords: Myth; wandering Jew; Euclides da Cunha; Marques de Carvalho.

1 Introdução

O mito do judeu errante está presente em diversos gêneros literários, desde a Idade Média, inclusive na literatura da Amazônia. Com isso, este trabalho investiga a sua presença na narrativa “Judas Ashverus”, de Euclides da Cunha e no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho. Segundo Maria José de Queiroz (1996, p. 171), ao judeu errante, condenado a vagar eternamente, “[...] só lhe resta à obediência à sentença punitiva: andar. Andar sem descanso. Andar incessantemente, os olhos no infinito vazio, numa fuga sem fim”.

Euclides da Cunha e Marques de Carvalho usaram esta figura mítica para retratar o ser humano invisibilizado. Euclides da Cunha, para falar da vida do seringueiro², se vale do mito do judeu errante, associando-o à tradição cristã e antissemita do Judas do Sábado de Aleluia. O “Judas Ashverus”, presente em *À margem da História* (1999), traz à tona a narrativa medieval do judeu condenado a não morrer por ter causado algum tipo de dolo a Jesus. De igual modo, Marques de Carvalho apresenta a temática em “Ashaverus”, publicado na *Antologia amazônica: poetas paraenses*, de José Eustáquio de Azevedo (1970).

O trabalho está dividido em três seções. A primeira é voltada para uma abordagem sobre o mito, conceito e importância, segundo Junito Brandão (1986) e Mircea Eliade (1972), destacando a relação entre mito e literatura. Na segunda seção, as contribuições de Marie-

² Indivíduo que trabalha com a extração do látex, um líquido retirado da árvore chamada Seringueira, para fabricação da borracha.

France Rouart (1988), a propósito de algumas variantes do mito do judeu errante ao longo da história literária, considerando a sua presença em narrativas como *A demanda do Santo Graal*, foram adotadas. Algumas questões sobre o antissemitismo e intolerância foram vistas em estudos de Umberto Eco (2007), assim como recorremos a trabalhos de Alessandra Conde (2012) e (2020) sobre o antissemitismo em narrativas da Amazônia, que nos ajudaram a entender sobre o preconceito e a marginalização do judeu na literatura. Na terceira e última seção, há uma abordagem analítica e crítica sobre a presença do mito do judeu errante nos textos “Judas Ashverus”, de Euclides da Cunha e no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho.

2 A presença do mito na literatura

A palavra mito é comumente associada à mentira, o que nos leva a considerar que adotá-la, neste sentido, é um procedimento errôneo, pois o seu sentido real está atrelado à forma de como entender e explicar a realidade. Conforme explica Eliade (1972, p. 9), “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir”. Desse modo, os mitos são narrativas fundamentais para as culturas, pois ajudam a explicar a origem do mundo, dos seres humanos e a relação entre o homem e o mundo mediante a manifestação do sobrenatural, sobretudo, pela intervenção dos deuses. Além disso, foram utilizados para transmitir valores e ensinamentos morais, conforme a tradição que se perpetuou.

Na sociedade atual, os mitos ainda se fazem presentes e vivos, “e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos” (Eliade, 1972, p. 13), pois o mito, além de explicar o mundo, propicia modelos de comportamentos que influenciam o homem, sendo fonte de explicação e inspiração. Como bem afirma Brandão (1986, p. 36), “abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se”, ou seja, o mito proporciona um encontro do ser humano consigo, um conhecimento de si, quando projeta sua imagem e se identifica com as histórias. Além disso, inspira o homem a criar no campo artístico, como na literatura, pintura, música e tantas outras formas de expressões artísticas. Falar de mito, portanto, não é enxergá-lo no passado, já que ele continua dizendo muito sobre o homem e o mundo, traduzindo o que vive no dia a dia.

Brandão (1986, p. 37) afirma que “[...] muitos vêem no mito tão-somente os significantes, isto é, a parte concreta do signo. É mister ir além das aparências e buscar-lhe os

significados, quer dizer, a parte abstrata, o sentido profundo”, isto é, ao se deparar com o mito, para entendê-lo, é preciso ir além do significante, aquilo que é perceptível aos olhos. É necessário se dar ao trabalho de verificar a sua parte mais impalpável, porque é nela que estão contidas as compreensões e a verdadeira função do mito. O mito pede um olhar além.

O mito, para ser contado, precisa da literatura como veículo, visto que é por ela que essas narrativas são registradas e ganham alcance diante das gerações. Para Mielietinsky (*apud* Monfardini, 2005, p. 55) “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia”, isto é, os mitos exerceram influências sobre a literatura, enriquecendo as obras literárias, utilizando artifícios mitológicos para tratar sobre a realidade humana e falar com a sociedade do seu tempo. O ser humano tem a necessidade da ficção, pois somente a racionalidade não é suficiente, logo, é mediante o mundo ficcional que este sujeito consegue encontrar determinadas explicações sobre seu mundo real. Em razão de os mitos antigos incorporarem temas universais ligados ao ser humano, como o amor, poder, tristeza, redenção, a luta entre o bem e o mal, os escritores os tomam como inspiração, explorando tais temáticas, enriquecendo as narrativas e atraindo leitores, possibilitando o homem perceber suas emoções, dilemas e experiências sendo narrados.

A propósito do mito do judeu errante, Regina Igel atesta que

[...] de acordo com dados levantados por muitos estudiosos, a narrativa sobre a impreciação que condenou o pobre do errático a andar para sempre terá sido uma obsessão imaginativa de parte de membros da Igreja Católica, uma idéia que se fixou no consciente popular a partir do século IV. Daí, as histórias seriam derivadas de um “mito” (Igel, 2020, p. 573).

A narrativa do judeu errante é atemporal. Foi transmitida ao longo do tempo pelas tradições orais e escritas, ultrapassando gerações, apresentando também elementos sobrenaturais, como a punição divina, a redenção e a imortalidade. Além disso, o mito trata sobre a condição humana e seus aspectos existenciais.

3 O mito do judeu errante ao longo da história literária

O mito do judeu errante influenciou inúmeras narrativas ao longo da história, aparecendo nos mais diversos gêneros literários e ganhando múltiplas versões. Maria José de Queiroz (1996, p. 171) descreve-o como o “herói de mil caras”. O personagem, ao longo dos séculos, recebeu diferentes nomes, dependendo do país em que sua história passou, como Isaac

Lequedem, da tribo de Levi, Cartáfilo ou Carthopilus, Buttadeus, Juan Espera-en-Dios, Melmoth, Matathias, Jerusalemin Suutari, Ahasvero, Aasvero e Assuero. Além disso, ganhou determinadas atribuições: “para os poetas alemães, ele se tornou ‘O Judeu eterno’, para os ingleses, ‘O Judeu Vagabundo’, para os espanhóis, ‘O Judeu que espera por Deus’” (Rouart, 1988, p. 665).

Estes inúmeros nomes são reflexos dos lugares nos quais o judeu errante visitou. Cada um deles criou diferentes narrativas. Durante a Idade Média³, esse mito se popularizou na Europa e o judeu passou a ser reconhecido como um ser amaldiçoado e condenado, alimentando estereótipos em torno da figura do judeu, que vivia momentos de perseguição e discriminação num contexto de mesclas religiosas, políticas e sociais.

No século XIII, por meio da tradição oral, um arcebispo da Grande Armênia contou que Cartáfilo, nome associado ao judeu errante, teria maltratado e empurrado Jesus quando ele carregava a cruz em direção ao Calvário, local da crucificação e, por isso, foi condenado a ficar vagando pela terra até ao retorno de Cristo, devido ao seu ato cruel contra Jesus. Em meados do século XIV, surge outro depoimento de Antonio Andrea que teria visto um homem chamado Giovanni Buttadeo, o qual seria o mesmo que teria batido em Deus, surgindo interesses em torno de sua identidade por sua longevidade.

O mito também perpassa pela Alemanha, no final do século XVI. Um homem, por meio de uma carta anônima, teria visto um velho judeu de nome Ahasverus, castigado com a punição de caminhar até o final dos tempos. Essa visão medieval sobre os judeus se manifesta também em narrativas cavaleirescas, como *A demanda do Santo Graal* (1995), pois nela é narrado que os cavaleiros do Graal, Boorz, Galaaz e Persival, encontram um homem muito velho chamado Caifás, despertando curiosidade nos cavaleiros sobre a sua origem. O velho assim responde aos cavaleiros: “[...] fez me assi enviar pelo mar [...] E, depois [...] andei mais de CC anos que nom comi nem bevi nem achei gente que me quisesse receber em sua companhia” (DSG, 1995, p. 126). A figura de Caifás que surge ao longo da narrativa é uma alma em eterna penitência, a qual está condenada a morrer e passar fome eterna, vagando sem descanso, pois enfrenta a consequência do seu pecado, isto é, de ter participação na condenação de Jesus. Além disso, Caifás simboliza o castigo e a transgressão contra o divino, e isso serve como lição aos cavaleiros do Graal, sobre como o pecado pode causar prejuízos irreversíveis.

³ Durante a Baixa Idade Média (séc. XI – XV).

O judeu é representado como sujeito do mal, criatura feia moral e fisicamente, assassino de Cristo, que deve ser temido, portanto, um ser que transmite medo e horror, retrato este “[...] que a tradição literária e iconográfica desde a Idade Média ajudou a formar no imaginário sobre o judeu”, como atesta Alessandra Conde da Silva (2020, p. 175). Na narrativa da *Demanda do Santo Graal*, o judeu errante é identificado pelos cavaleiros como um homem muito velho, de cabelos compridos e magro. Ele é menosprezado e, como assegura Alessandra Conde (2012, p. 82), “é personagem secundário, objeto de riso, escárnio. Sua imagem é ridícula, depreciativa. Ele carrega o rótulo da marginalidade e da feiura”.

Vale ressaltar que este retrato depreciativo do judeu ganhou também espaço nas artes plásticas, pois Umberto Eco, em seu livro *História da feiúra* (2007), retrata algumas ilustrações caricatas feitas por artistas que abusam das características dos judeus, identificando-os como maldosos e de aspectos feios, uma vez que, “o rosto, a voz, os gestos do ‘feio’ judeu tornam-se (e desta vez a sério) sinais da deformidade moral do anti-semita. Invertendo um dito de Brecht, o ódio contra a justiça ‘endurece os rostos’” (Eco, 2007, p. 267). A imagem moral e estética do judeu recebe configuração antissemita.

A partir do século XVIII, a figura do judeu errante é ressignificada e explorada pelos escritores da época como símbolo da condição humana, “[...] de anti-santo se torna o profeta e o reflexo da humanidade [...]” (Rouart, 1988, p. 671). Nesse período, auge da primeira fase do Romantismo⁴, os escritores românticos europeus apresentam em suas obras não mais o vagar do judeu errante como maldição e condenação de Deus. A sua errância passa a ser reinterpretada como espelho da condição do homem marginal, estigmatizado, o esquecido, figuras solitárias e rejeitadas pela sociedade.

O epíteto “Judeu errante”, conforme a tradição popular, está relacionado à planta *Tradescantia zebrina*. Como bem afirma Alessandra Conde (2024, p. 19): “[...] judeu errante é também o nome da *tradescantia zebrina*, uma planta ornamental, perene, rasteira e bastante fecunda, mesmo em situações adversas.” Além do nome, em comum, relacionam-se pela resistência e adaptação, pois assim como a planta, o judeu errante, mesmo atravessando séculos e diferentes culturas, sobrevive e se transforma, mesmo em situações difíceis, ajustando-se a cada nova realidade.

O mito do judeu errante influenciou a literatura brasileira. Escritores como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Castro Alves, Vinícius de Moraes e outros representaram

⁴ As três fases do Romantismo: primeira fase (1825-1840), segunda fase (1840-1860) e terceira fase (1860-1870).
Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 72-85, 2025 - 1ª edição

em seus escritos o judeu errante. Tais autores traçaram um novo perfil deste sujeito andarilho, conforme explica Igel (2020, p. 597):

a maior parte dos escritores [...] acolheu a figura do andarilho, dito eterno, não como símbolo dos judeus marginalizados, humilhados e escorraçados como o mundo o descreveu e pintou, mas sim como representação de sentimentos e sensações pessoais, como angústias, inquietudes ligadas a amores fracassados, aflições e sofrimentos derivados da solidão e da incompreensão, todos como espelhos dos possíveis sentimentos do judeu errante.

Muitos poetas e romancistas revelam em suas obras temas como a solidão, o cansaço, a errância, a tristeza e outros sentimentos, associando-os à imagem do judeu errante, que também passou a ser reflexo da humanidade. Ao longo da história, o judeu errante assume as suas metamorfoses. É o homem que está em constante vagar, andando incessantemente, sem rumo. Segundo Queiroz (1996, p. 174), “sob cada uma de suas máscaras, sob a pele das múltiplas personagens que encarna, o judeu errante se oferece, inteiro, com as virtudes e os vícios do homem”.

4 O mito do judeu errante na literatura da Amazônia

A figura do judeu errante representa na narrativa de “Judas Ashverus”, de Euclides da Cunha e no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho, o andarilho eterno, ampliando o sentido original que tratava apenas dos judeus marginalizados. Eles trazem em seus escritos, as representações das sensações pessoais, as inquietudes, a solidão, como os sentimentos que o judeu errante carrega consigo.

Euclides da Cunha, em *À margem da história*, publicado em 1909, retrata o seringueiro cotejando-o com a sina do judeu errante. O livro é composto por quatro partes, e o capítulo “Judas-Ahsverus” está inserido na primeira parte, intitulada “Na Amazônia, terra sem história”. Cunha procura dar visibilidade a grupos que estão à margem da sociedade, não sendo diferente em “Judas-Ahsverus”. O escritor retrata o que ele encontrou em solo amazônico, enfatizando a vida do seringueiro.

Na Amazônia, o período do ciclo da borracha rendeu grandes lucros aos donos de seringais, tornando-se um meio de atração para muitos homens que buscavam por melhorias de vida e enriquecimento. Os sertanejos⁵ que sofriam com a seca na sua terra iniciaram as

⁵ Indivíduo que vive no sertão nordestino.

migrações para a Amazônia, coincidindo com o auge da extração do látex (entre os anos 1880 e 1910). Eles carregavam esperanças de desfrutar de uma vida melhor. Enganados, descobriram que foram iludidos com promessas vãs, seriam utilizados como mão de obra explorada, análoga à escravidão. A riqueza que havia naquelas terras era direcionada aos patrões, já os seringueiros viviam invisibilizados, na miséria, enfrentando doenças, com poucos alimentos, vivendo os perigos da floresta e doenças tropicais.

Cunha retrata o seringueiro vivendo em condições de miséria. O lugar em que ele mora é traiçoeiro, assim o patrão aproveitador o manipula e explora-o:

Ali — é seguir, impassível e mudo, estoicamente, no grande isolamento da sua desventura. Além disto, só lhe é lícito punir-se da ambição maldita que o conduziu àqueles lugares para entregá-lo, maniatado e escravo, aos traficantes impunes que o iludem — e este pecado é o seu próprio castigo, transmutando-lhe a vida numa interminável penitência (Cunha, 1999, p. 65).

Percebe-se, neste trecho, que este sujeito se mostra apático diante da realidade que o oprime e o explora. Ele é um amaldiçoado, restando-lhe somente pagar pelo pecado indesculpável da ambição de adquirir riqueza em terras amazônicas. A vida dura nos seringais os torna rudes e sem esperança, mas há um dia específico que eles conseguem fugir dessa realidade triste e cruel. É o Sábado de Aleluia— eles usavam este dia para liberar suas tristezas. O Sábado de Aleluia é o dia da libertação: “No sábado de Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida, santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes” (Cunha, 1999, p. 63). Nesse dia, eles exteriorizam todos os pesares, suplícios, amarguras e acreditam serem perdoados por seus pecados:

Não tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lava-pés tocantes, nem prédicas comovidas. Toda a Semana Santa correu-lhes na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúrias, os meios jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável Sexta-feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano todo afora (Cunha, 1999, p. 63).

Naquele dia, as atividades cessavam, as ruas ficavam vazias, vozes abrandavam nas rezas e o silêncio tomava conta de todos os espaços. Mas, a quietude e a amargura eram muito maiores aos seringueiros, pois para eles não era possível usufruir das missas solenes e nem das procissões pomposas que eram desfrutadas pelo povo que vivia na cidade.

Para esses, os esquecidos seringueiros, rezar, clamar por Deus, fazer pedidos, já não era mais possível. Deus não os escutava. Todo esforço em busca de ajuda seria inútil, uma vez que “[...] os grandes olhos de Deus não podem descer até àqueles brejais, manchando-se” (Cunha, 1999, p. 64). Consideram que Deus olharia somente para os homens da cidade, para os que frequentavam as igrejas.

Resta ao seringueiro mostrar como passam os feridos, customizando o boneco Judas, o homem que traiu Jesus, segundo a tradição popular. Com a ajuda dos filhos, pegam palhas e algumas roupas velhas, construindo o boneco à sua imagem e semelhança, a exemplo do Criador. Escolhem para ele uma camisa, uma calça, cheio de palhoças, com os braços abertos, as pernas sem dobras, olhos tristonhos desenhados, calçado com botas velhas, e aos poucos o boneco ganha forma de homem, mas, principalmente, a figura do próprio seringueiro. Para esse, não basta criar o boneco e deixá-lo sem ânimo e imóvel, como o próprio seringueiro. Ele precisa sair dali, do espaço de opressão e mostrar às outras pessoas o seu infortúnio, a realidade dura e sofrida que vive nos seringais. Sendo assim, coloca-o numa embarcação e é levado pelas correntezas do rio, ou seja, este rio simboliza a partida que o seringueiro tanto almeja realizar, escapando de sua vida miserável. No entanto, não tem coragem, tampouco recursos que o ajudem a fugir. Além disso, surge o medo de enfrentar os perigos das correntezas desconhecidas.

Judas parecido Ahsverus é levado pelas águas sem rumo e sem destino e, à medida que anda, “[...] o espantalho errante vai espalhando em roda a desolação e o terror [...]” (Cunha, 1999, p. 68). Apesar de Judas receber dezenas de tiros vindos em sua direção, ele permanece forte e avança no seu destino. O sertanejo, o inveja, queria possuir aquela firmeza, mas não consegue.

A vida do seringueiro, na narrativa “Judas-Ahsverus”, atrela-se à do judeu errante, ambos estão condenados a vagar tristemente sem destino. O seringueiro está condenado a não deixar a floresta. Seu algoz é o inescrupuloso patrão. Judas, que representa a figura do seringueiro, é quem vaga sem destino, como o judeu errante.

Franco Junior (2009, p. 34), a propósito da análise do texto, comenta que: “[...] a análise interpretativa também diz respeito às relações entre o texto e o seu leitor, o texto e o seu autor, o texto e a escola literária [...] o texto e a sociedade, o texto e a história [...]”. Para interpretar um texto, é importante e necessário que se leve em consideração tais aspectos. Desse mesmo modo, para a análise interpretativa da narrativa de “Judas-Ahsverus”, o aspecto “o texto e o seu autor” é um dos pontos relevantes para se considerar, pois Euclides da Cunha busca expor em

suas obras, o homem, o seu lugar e a sua história, dando voz aos esquecidos e marginalizados, e é justamente isto o que ocorre em “Judas-Ahsverus”, é dada voz para o seringueiro explorado e marginalizado.

Outro aspecto apresentado por Franco Junior que é importante considerar é “o texto e a sociedade”. Isso reflete como a literatura representa questões da realidade que envolve a sociedade. A narrativa “Judas-Ahsverus” explicita este espaço social, porque apresenta o contexto cruel da vida dos seringueiros. Embora Euclides da Cunha fale especificamente deles, está subentendido na narrativa que outras pessoas enfrentam situações semelhantes, ou seja, a história do Ahsverus é a de muitos invisibilizados. Cunha proporciona ao leitor a seguinte reflexão: quantas outras pessoas também vivem sob a mesma condição miserável dos seringueiros? Inúmeras. Em razão disso, a narrativa euclidiana serve como porta-voz às mulheres, homens e crianças esquecidas, que sofrem constantemente e que buscam por melhores oportunidades, embora vivam como o seringueiro e o judeu errante, presos e condenados na sua realidade desumana, desesperançosa e esquecida.

Além disso, outro aspecto que Franco Junior apresenta para a análise interpretativa textual é a relação entre “o texto e a história”. Tal aspecto não se limita a uma leitura superficial e literal do texto, preocupando-se em compreender o contexto histórico que a obra literária busca enfatizar. Desse modo, para entender a narrativa de Euclides da Cunha, é necessário que se considere a triste saga dos seringueiros, vindos para a Amazônia em busca de riqueza. É por meio de “Judas-Ahsverus” que Euclides da Cunha revela uma parte da história da Amazônia, desvelando acontecimentos que ocorreram em território amazônico. O autor apresenta, implicitamente, em sua narrativa, o contexto da migração de pessoas do sertão brasileiro para terreno amazônico, durante o ciclo da borracha, época em que acontecia a extração do látex das seringueiras, atividade econômica que atraía homens e suas famílias, vindos de diversos lugares em busca de riqueza e melhores oportunidades.

Assim como Euclides da Cunha, João Marques de Carvalho, jornalista, diplomata e escritor oitocentista, nascido na província do Pará, representa também a temática do judeu errante. Em seu poema intitulado “Ashaverus”, presente no livro *Antologia amazônica: poetas paraenses*, publicado em 1970, do escritor paraense José Eustáquio de Azevedo, a temática é representada de modo peculiar. Nos primeiros versos da primeira estrofe: “Uma noite seguia o desgraçado/ pela encosta do monte, e tristemente/ escutava o sussurro da corrente/ dum regato em luar gentil banhado” (Carvalho, 1970, p. 141), o poeta descreve um cenário de melancolia,

de solidão e a angústia existencial do judeu errante que está a vagar ouvindo somente o barulho da corrente de água banhada pela iluminação da lua.

Já na segunda estrofe do poema: “E passava raivoso, concentrado, / na maldição do Cristo-Onipotente.../ Sofria: blasfemava...De repente/ estremeceu de gôzo, enamorado” (Carvalho, 1970, p. 141), percebem-se as emoções conflitantes do judeu errante, o qual sofre pela maldição que lhe foi dada por Cristo, condenando-o a andar sem destino. No último verso, há um paradoxo em seus sentimentos. O errante é acometido pelo prazer e pela paixão, ao mesmo tempo que carrega raiva e rancor pela falta de liberdade de morrer.

Na terceira estrofe, “E que vira na límpida cristalina/ do regato, a figura duma ondina, / Um corpo de mulher, que fascinava-o” (Carvalho, 1970, p. 141), o poeta revela a visão que o judeu errante contemplara ao olhar para a corrente de água cristalina. Ashaverus vê a figura de ondina, um ser mítico feminino que vive na água. Marques enfatiza neste trecho a conexão que o personagem estabelece com o místico e o sobrenatural.

Na quarta e última estrofe, “Quis abraçar o vulto, dar-lhe um beijo, / que traduzisse um férvido desejo, / mas não pôde: fugio... Deus fulmináva-o” (Carvalho, 1970, p. 142), o poeta revela o desejo do judeu errante em se aproximar de ondina. Ele a quer beijar, mas tal desejo não se concretiza, pois o ser mítico o abandona às pressas. O enlace não se realiza, porque Deus não permite, impedindo o judeu condenado a aproximar-se da bela ondina.

O poema segue uma estrutura de soneto, composto de 14 versos, com dois quartetos e dois tercetos. No soneto é muito comum a presença das rimas que causam o efeito de musicalidade durante a leitura. Este efeito é perceptível no poema “Ashaverus”, pela combinação das terminações das palavras: “desgraçado” com “banhado”, “concentrado”, “enamorado”; “tristemente” com “corrente”, “onipotente”, “de repente”; “cristalina” com “ondina”; “beijo” com “desejo” e “fascinava-o” com “fulmináva-o”. Para Norma Goldstein (2005, p. 7-8):

mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação [...] das palavras do texto. Mas se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema, é provável que descubra novos significados no texto [...].

À medida que o leitor faz a leitura do poema, ele se depara com a musicalidade do texto, ocasionada pelas combinações das palavras. Em uma análise mais cuidadosa, o leitor percebe que há uma alternância do estado emocional do judeu errante, ora mais agitado, ora mais

contemplativo. Nos dois quartetos, os sentimentos do personagem são mais torturantes, melancólicos e introspectivos, intensificados pela adjetivação “desgraçado”, “concentrado” e “tristemente”, já nos tercetos os sentimentos passam a ser de êxtase, de desejo, de intensidade.

Verifica-se no poema “Ashaverus” que o poeta faz emergir a figura do ser andante, sofredor, relacionando-o com a complexidade dos sentimentos. O poeta explora a complicação da condição humana, pois o judeu errante presente nos versos do poema é o homem que sofre, vive suas angústias e contradições, tentando dominar constantemente suas lutas internas. No entanto, apesar desses problemas do cotidiano, busca a paz, o que nos leva a pensar que talvez o judeu errante seja todos nós.

Marques de Carvalho cultivava em sua escrita aspectos marcantes. Inicialmente, aderiu aos ideais do Romantismo, movimento que valorizava o idealismo e a subjetividade. Tempos depois ele se torna um defensor do Naturalismo⁶, defendendo a objetividade e a representação fiel da realidade: “[...] Desse momento em diante, começa a escrever [...] com personagens reais retirados do cotidiano local, seguindo os moldes da nova tendência literária [...]” (Alan Silva, 2021, p. 510). Ao que parece o errante de Marques de Carvalho carrega a pena da existência dura e cruel, tal qual os desvalidos e invisibilizados da sociedade.

5 Considerações finais

Esse trabalho realizou um estudo analítico e crítico em torno do mito do judeu errante na narrativa “Judas Ashverus”, de Euclides da Cunha, e no poema “Ashaverus”, de Marques de Carvalho. O mito toma o espaço amazônico, está circunscrito na Geografia dos seringais.

Vimos que a trajetória da história literária do mito do judeu errante tem início na Idade Média e, a partir deste período, ele atravessa outras geografias e culturas, ganhando novos significados ao longo do tempo. Ter contato com este mito é permitir conhecer e aprender sobre si, como bem assegura Igel (2020, p. 592): “Ahasverus simboliza a humanidade, nos representa, somos todos nós um Ahasverus”. Desse modo, o judeu errante não é um personagem com uma história isolada, ele reflete uma trajetória de errância, desafio, sofrimento e em busca sempre de um propósito. O mito é rico em significados sobre o homem, os seus sentimentos, a sua jornada que enfrenta ao longo da vida.

⁶ Foi um movimento artístico e cultural, manifestando-se no teatro, literatura e nas artes plásticas, que prezava em representar a objetividade, a impessoalidade e retratar fielmente a realidade.

Ao surgir o mito do judeu errante, durante a Idade Média, momento em que a sociedade cristã nutria preconceitos em torno dos judeus, culpando-os por serem responsáveis pela morte de Cristo, usou-se o mito para reforçar a hostilidade e a discriminação contra eles, perpetuando estereótipos negativos da imagem do judeu. No entanto, escritores diversos em séculos posteriores retratam o errante não mais como representação que condena um grupo étnico, mas o homem marginalizado e esquecido na sociedade, como o seringueiro retratado por Euclides da Cunha e o homem que sofre suas angústias e lutas internas, como o homem representado por Marques de Carvalho.

É válido ressaltar que o mito do judeu errante, apesar de ter raízes ainda na Idade Média, continua a ter relevância e impacto na sociedade atual. Ele convida os leitores a refletirem as diásporas vividas por muitos povos, ressoando os sentimentos e experiências de comunidades migrantes e minoritárias, povos que se assemelham ao judeu errante, que buscam por melhoria de vida, mas encontram-se condenados a andar e sofrer a intolerância, a exclusão e a desigualdade.

Referências

A Demanda do Santo Graal. Edição: Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

CARVALHO, Marques de. Ashaverus. In: AZEVEDO, Jose Eustáquio de. *Antologia amazônica: poetas paraenses*. 3 ed. Belém: Conselho Editorial de Cultura, 1970.

CONDE, Alessandra. Memórias de um velho marginal e de um velho pescador n'A demanda do Santo Graal. *Brathair*. 12 (2), 2012, p. 74-84. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/748>.

CONDE, Alessandra. O judeu errante em Cien años de soledad, de Gabriel Garcia Márquez. In: OTTE, Georg; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *No princípio, o mito: do arcaico ao contemporâneo na literatura*. São José do Rio Preto: HN, 2024, p. 12 - 34.

CONDE, Alessandra. Os judeus na Amazônia: antissemitismo e literatura. *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*, Volume 05 - Número 01 – 1º Trimestre – 2020.

CUNHA, Euclides da. *A Margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FLOR DA SILVA, Alan Victor. Marques de Carvalho (1866-1910) e o naturalismo na Amazônia paraense. *Matraga*, v. 28, n. 54, p. 499-512, set./dez. 2021.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem 2009. p.33-58.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática. 2005.

IGEL, Regina. O incorrigível judeu errante como figura literária no Brasil. *Amilat*. Vol. VIII. 2020, p. 571-598. Disponível em: <https://amilat.online/wp-content/uploads/2020/01/Regina-Igel-8-571.pdf>

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra roxa e outras terras*, v. 5, p. 50-61, 2005.

QUEIROZ, Maria José de. O judeu errante. In: _____. *Refrações do tempo. Tempo histórico. Tempo literário*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 194-174.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/UNB, 1998. p. 665-671.

Recebido: 29/04/2025

Aprovado: 16/06/2025

Publicado: 30/06/2025

Os monstros de Momik em *Ver: Amor*, de David Grossman

Momik's monsters in *See under: Love*, by David Grossman

Karla Petel¹

Resumo: *Ayen erech: ahavá* (1986), do escritor israelense David Grossman, traduzido e publicado no Brasil com o título *Ver: Amor* (2007), é um romance denso e polifônico que tematiza o Holocausto e as marcas deixadas na memória individual e coletiva de quem experienciou os horrores da guerra. O presente trabalho objetiva fazer uma análise crítica sobre a primeira parte da narrativa, em que o protagonista é Momik, um menino de nove anos de idade, filho de sobreviventes do Holocausto, que tenta compreender o que é a “Besta Nazista”. O menino anseia lutar contra esse monstro imaginário, que é uma figura simbólica do mal absoluto que afetou seus pais e a comunidade judaica da Europa Oriental em geral. À medida que o capítulo avança, o personagem ouve apenas fragmentos do que os adultos falam sobre a “Terra de Lá” e tenta montar seu próprio quebra-cabeças histórico. Ele entra em contato com os traumas que silenciosamente moldam sua família e acaba tendo que lidar com as angústias de um passado que ainda se mostra bastante presente.

Palavras-chave: Holocausto; besta nazista; David Grossman; literatura israelense.

Abstract: *Ayen erech: ahavá* (1986), by Israeli writer David Grossman, translated and published in Brazil under the title *Ver: Amor* (2007), is a dense and polyphonic novel that addresses the Holocaust and the scars left on the individual and collective memory of those who experienced the horrors of war. This work aims to make a critical analysis of the first part of the narrative, in which the protagonist is Momik, a nine-year-old boy, son of Holocaust survivors, who tries to understand what the “Nazi Beast” is. The boy yearns to fight this imaginary monster, which is a symbolic figure of the absolute evil that has affected his parents and the Eastern European Jewish community in general. As the chapter progresses, the character hears only fragments of what adults say about the “land over there” and tries to put together his own historical puzzle. He comes into contact with the traumas that silently shape his family and ends up having to deal with the anguish of a past that is still very much present.

Keywords: Holocaust; Nazi beast; David Grossman; Israeli literature.

1 Introdução

Publicado originalmente em 1986, *Ayen erech: ahavá*, do escritor contemporâneo David Grossman (1954-), é considerado, pela crítica local, o romance inaugural da literatura pós-

¹ Professora Ajunta de Língua Portuguesa e Literatura Hebraica na Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ).

modernista israelense. Traduzido ao português por Nancy Rozenchan e publicado no Brasil como *Ver: Amor*, sua estrutura é composta de quatro partes que tematizam o Holocausto e a memória da guerra de formas muito diferentes. Em sua primeira seção, que consiste em uma narrativa de tom realista, o ponto de vista é o de uma criança de nove anos – Momik – que quer proteger sua família da “Besta Nazista”, a todo custo. No segundo capítulo, o autor constrói uma fantasia sobre o escritor polonês Bruno Schultz, assassinado pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Na ficção de Grossman, o escritor morto por um oficial nazista na vida real recebe outro final, totalmente alegórico, que o livra de perecer nas mãos dos inimigos. Já na terceira parte, conhecemos a história do personagem Vasserman (tio-avô de Momik, escritor infanto-juvenil), que tem uma relação conturbada com Neigel (comandante do campo de concentração onde esteve durante a guerra). Por fim, o quarto capítulo é uma enciclopédia completa sobre a vida de Kazik (um dos personagens criados por Vasserman, em suas histórias). Abordagens um tanto caleidoscópicas, de chaves distintas, que se debruçam sobre um evento da magnitude e complexidade da *Shoá*², na tentativa de pensar a vida, a morte e a capacidade de desumanização à qual o homem é capaz de submeter o próprio homem.

No momento em que foi publicado, o romance de David Grossman era um tipo de literatura inédita sobre a *Shoá* e, nos dias de hoje, ainda pode ser considerada bastante diferenciada. Mesmo havendo muitas publicações que tratem do tema, *Ver: Amor* figura entre as mais originais de todas, uma vez que não segue a linha já consagrada da literatura de teor testemunhal, mas trabalha, enquanto ficção não linear e fragmentada, diferentes estratégias de representação da tragédia. Portanto, devido à sua não-linearidade e ao sensível tratamento que dá ao tema, o romance assume a necessidade de elaborar não só um dos maiores eventos da história do judaísmo europeu, como também da história da humanidade.

O próprio autor inscreve seu texto em uma espécie de “estética do fracasso”, levando em conta o impasse em que se encontra a ficção, quando se esforça para dar conta de uma matéria aguda como essa. David Grossman parece tentar costurar algo que lhe escapa, algo que ainda está sem forma. E o que resta é o não determinado ou o não apaziguado dentro de si e do coletivo. Nenhum dos focos narrativos do romance, por exemplo, trabalha com discurso onisciente, o que obriga os narradores, necessariamente, a caminharem tateantes, deixando vir

² *Shoá* – Palavra hebraica que significa “catástrofe”, “tragédia”. Designa a perseguição e quase dizimação dos judeus da Europa Oriental durante a Segunda Guerra Mundial e tem sido preferida pelos historiadores e pesquisadores em geral no lugar do termo Holocausto, proveniente do grego e que remete a um tipo de sacrifício bom.

à tona lacunas, tropeços e pontos cegos do relato, tecendo, assim, uma narrativa de caráter fugidio.

2 Momik e a memória da dor

O romance se passa, inicialmente, no ano de 1959. “Momik”, primeira seção de *Ver: Amor*, nos conta a história de Shlomo Efraim Neuman, filho único de sobreviventes do Holocausto, a quem nunca os pais contaram nada sobre o sofrimento que passaram nos campos de concentração nazistas. O garoto, de apenas nove anos, é uma criança muito observadora e curiosa, que capta tudo o que os adultos ao seu redor têm a dizer sobre o que viveram na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial. Todo esse interesse vem justamente do empenho que os outros personagens demonstram em calar suas experiências enquanto estiveram sob a opressão alemã. David Grossman faz de Momik um menino muito inteligente e com espírito investigativo, que se dedica a uma intensa pesquisa sobre o Holocausto, juntando não só as peças do quebra-cabeças fornecidas por seus pais e amigos da família, como estudando na biblioteca do bairro.

Além disso, Momik é o mais próximo de Anshel Vasserman, seu tio-avô senil, também sobrevivente da Shoá, que chegou à sua casa há pouco tempo. Os pais do menino acreditavam que não existia mais ninguém da família que houvesse sobrevivido, e já haviam dado vovô Anshel como morto pelos nazistas. Para a sua surpresa, de repente, funcionários de uma clínica que hospedava o idoso chegam com ele, dizendo que agora que localizaram a família, ele precisa voltar para seus parentes.

Assim foi que, alguns meses depois que vovó Heni morreu e a puseram debaixo da terra, Momik recebeu um novo avô. Esse avô chegou no mês hebraico de Shevat do ano de 5719 da Criação, que é o ano de 1959 do outro calendário, e não chegou por meio do programa de rádio de saudações aos novos imigrantes que Momik tinha de ouvir diariamente [...]; não, o avô chegou numa ambulância do Moguen-David-Azul que parou à tarde, em meio a um temporal, junto à mercearia de Bela Marcus, e dela desceu um homem gordo e bronzeado[...] (Grossman, 2007, p. 09).

Inicialmente, todos ficam muito incomodados com sua presença, pois ele é um velhinho balbuciante que a todo instante faz menção do que acontecera nos campos de concentração. Os fragmentos da memória de Anshel perturbam constantemente os pais de Momik, que não suportam mais recordar a catástrofe e fazem de tudo para esquecê-la. Nesse sentido, Anshel acaba sendo um tipo de metáfora do passado traumático, que, não se calando, faz com que a dor esteja sempre pulsante. É justamente por ninguém aguentar estar o tempo todo ouvindo os

sussurros de Vasserman, que Momik acaba sendo quem mais cuida dele. Apesar de não ser tarefa para uma criança, é ele quem mais tem paciência com o avô, já que também tem a intenção de juntar esses cacos de sua experiência com a *Shoá* para remontar a história e entender o que deixa sua família tão oprimida. É como se seu tio-avô fosse um caminho que o conduzisse diretamente à guerra e ele não pode ignorar isso. Assim, a criança observa tudo o que pode: “no mesmo instante, Momik viu também que no braço deste novo avô estava marcado um número, assim como havia no braço do papai e da tia Itke e de Bela, mas Momik viu logo que era um número diferente, e já naquele momento passou a decorá-lo [...]” (Grossman, 2007, p. 13).

O garoto também toma nota de vários pensamentos que o idoso deixa escapar e, ao colher essas informações, vai fazendo conclusões que considera verdadeiras descobertas:

Então Momik começou a pôr em funcionamento métodos sérios e organizados de espionagem, exatamente como sabia fazer. Quando estava sozinho com vovô em casa, começou a andar atrás dele com um caderno e uma caneta, e com muita paciência anotava no caderno com letras hebraicas o palavreado de vovô. [...] e já depois de alguns dias ficou claro para Momik uma coisa estranha, que vovô não estava simplesmente falando bobagens, mas estava realmente contando uma história para alguém, como Momik tinha pensado desde o começo (Grossman, 2007, p. 27).

David Grossman, assim como seu personagem Momik, sendo da geração dos anos 50-60, cresceu sob um silêncio profundo que atormentava quem nascia no novo Estado de Israel, no período pós-guerra. Ouvindo todo tipo de boatos, fragmentos de histórias e atrocidades, mas sem saber de fato o que havia ocorrido lá, ambos tiveram que aprender a lidar com a difícil realidade de fazer parte de um povo perseguido por tantos anos, que chegou a ser quase exterminado, tendo até hoje marcas profundas decorrentes disso.

Para Ulpiano Meneses (1992, p. 10), “a caracterização mais recorrente da memória é como mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento, experiência”. Aqui, a memória é considerada uma espécie de mecanismo concreto e definido, “[...] cuja produção e acabamento se realizaram no passado e que cumpre transportar para o presente” (Meneses, 1992, p. 10).

A memória é uma atividade primordialmente pessoal, um mecanismo centrado no trabalho do indivíduo e em como ele se relaciona com seu próprio passado. No entanto, é indispensável também pensar sobre a memória através de uma dimensão social, destacando seu caráter coletivo. Nesse vértice, a memória não seria, então, exclusiva de um sujeito isolado, mas também seria construída em grupo.

As definições mais comuns ou convencionais compreendem a memória como reminiscências do passado que emergem no presente ou, ainda, como uma capacidade de

armazenar dados e experiências vividas — tanto no plano individual quanto no coletivo. Trata-se, portanto, de um conceito que atravessa diversos campos do saber, assumindo um caráter multimodal e multidisciplinar, sendo objeto de estudo de áreas como psicologia, filosofia, história, sociologia, antropologia, literatura, entre outras.

A partir desses conceitos, é interessante pensar que Shlomo Neuman ou Momik, nos coloca em proximidade com a complexa condição de ter traumas que não advêm necessariamente de sua experiência individual de sobreviver à guerra, mas da experiência de sua comunidade. Nesse sentido, cabe ressaltar que o texto de Grossman analisa um tipo diferente de memória, coletiva e mediada e, em alguma medida, ficcionalizada. Referente a esse aspecto, Berta Waldman (2009) afirma:

Sabe-se que os fatos não experimentados podem ser lembrados se fizerem parte de um cânone familiar, escolar, institucional, política (lembro que meu pai lembrava..., lembro que na escola ensinavam..., lembro que aquele monumento lembrava..., etc.) e se traduzem num discurso distante de quem exerce a memória a partir da experiência vivida.

A memória mediada ou vicária está na base dos textos de escritores que compõem a segunda geração pós-Shoá. [...] É difícil definir o que está mudando precisamente, mas se pode afirmar que a memória do Holocausto está saindo da alçada dos sobreviventes, para consolidar-se na ficção, pois rareia cada vez mais o relato direto das testemunhas, quase todas mortas (Waldman, 2009, p. 73).

O trecho toca em uma questão muito relevante em relação à memória vicária e à transmissão, especificamente, do testemunho do sobrevivente da *Shoá*: atualmente, existem cada vez menos pessoas para falar sobre sua experiência como prisioneiro de guerra. Com o passar do tempo, poucos sobreviventes ainda estão vivos para narrar sua história. Dessa forma, não é difícil compreender que a memória da vítima passe a ser também a “memória” daquele que não conheceu a guerra, mas ouviu o testemunho de quem passou por ela. Pertencer à mesma família ou à comunidade judaica, ter estreita relação com o sobrevivente, ser da geração posterior, e outros casos que proporcionem sentimento de identificação com o sobrevivente, é o suficiente para que haja certa apropriação do testemunho, tornando a experiência do outro como se fosse sua.

Maurice Halbwachs destaca que a memória individual se constitui necessariamente a partir das relações que o sujeito estabelece com outros, por estar inserido em múltiplos quadros sociais. O indivíduo participa de diversos grupos: o familiar, o escolar, o profissional, entre outros. Isso lhe confere uma memória singular, embora inseparável do fato de que é um agente em constante interação. Nesse sentido, para o teórico, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (Halbwachs, 1990, p. 51).

É importante sublinhar que a memória pode sair então do âmbito da literatura testemunhal para figurar no meio ficcional, como elemento de relevância para sua composição. Assim, ela igualmente contribui para a reflexão e manutenção de seu papel, em que a transmissão do que se vivenciou é atividade principal.

No romance de Grossman, Momik não tinha acesso ao passado de seus pais sobreviventes por meio de testemunhos, mas sempre ouvia a expressão “Besta Nazista” – forma com a qual os personagens se referiam domínio de Hitler. Era assim também que Grossman ouvia dos adultos de sua época de infância. Essa condição revela a extrema dificuldade das vítimas em falar sobre a Alemanha antissemita. Conhecer na pele as atrocidades do genocídio fazia com que fosse muito doloroso tocar no assunto. Por mais que não tivessem conhecido, pelo motivo que fosse, o fim extremo das câmaras de gás, sobreviver significava constantemente lembrar. Havia ainda uma grande ferida aberta, apesar de Israel estar em tempo de se constituir e consolidar como nação, rumando a um futuro melhor.

Voltar do campo de concentração, onde requintados métodos de desumanização eram friamente colocados em prática, significava não ter como comunicar o que se viveu. É válido observar que não se trata de não ter *o que* dizer, mas não ter *como* expressar tal experiência. O retorno do lugar onde se esteve em situação limítrofe com a morte gerava um bloqueio cognitivo nos sobreviventes, pois tudo o que havia acontecido tinha um quê de inconcebível. Era difícil, como ainda é nos dias de hoje, compreender a barbárie desse episódio da humanidade. O silêncio foi o que restou, indicando que os que retornavam como vítimas da guerra vinham pobres de experiências comunicáveis. Afinal, como se narra a outra pessoa a experiência de viajar em trens superlotados para um campo de extermínio? Como se descreve uma verdadeira indústria da morte, equipada com câmaras de gás? Como se explica a opção por fornos crematórios como estratégia de logística alemã para se livrar de corpos humanos já mortos? Tal percepção sobre a pobreza da comunicação Benjamin já havia tido, ao pensar sobre o momento pós-Primeira Guerra Mundial:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 2012, p. 124).

A citação acima contribui muito para a compreensão do silêncio como evidência de uma experiência de natureza cruel. Nesse sentido, é complexo transmitir o que não se entende, o que não se consegue elaborar em termos psíquicos. Passar por uma guerra e sobreviver a ela é testemunhar o aviltamento extremo do direito à vida e à humanidade, que pode desembocar em uma espécie de emudecimento incontornável.

3 A “Besta Nazista” e a “Terra de Lá”

Na primeira parte da narrativa do autor israelense, duas expressões são mencionadas com muita frequência: “Besta Nazista” e “Terra de Lá”, que igualmente foram escutadas por Grossman durante sua infância. O escritor faz então com que a memória do seu passado componha também a realidade presente do seu personagem.

Dessa forma, os sobreviventes com quem Momik tem contato sempre deixam escapar algo sobre o período anterior à sua imigração para Israel e, muitas vezes, se referem ao nazismo e seus efeitos devastadores de maneira subjetiva. Suas falas são frequentemente fragmentadas, fazendo com que haja uma grande confusão na compreensão dos fatos. Uma criança de nove anos que ouve sobre uma “Besta Nazista” não teria dificuldade de imaginar um monstro de verdade. E, assim, ela acredita que tal fera dominava as pessoas na terra onde seus pais viviam.

Momik compreende, em sentido literal, que o nazismo seria um tipo de bicho com capacidade de tragar seus inimigos e, nesse caso, seus inimigos seriam seu povo, o povo judeu. “Terra de Lá” se refere à Europa sob o domínio de Hitler, lugar de onde vieram os familiares de Momik antes de morarem em Israel. Aqui, é interessante observar que tal referência é mais um sinal da nítida dificuldade que os sobreviventes tinham de nomear o lugar de perseguição. Daí, a impossibilidade de evocar sua existência. Momik reconhece, por meio da atitude dos adultos que, sobre a “Terra de Lá”, “é sempre proibido falar em demasia, e só se pode pensar nela com o coração” (Grossman, 2007, p. 20).

Usar outra expressão em vez do verdadeiro nome do lugar também causa sensação de afastamento. Essa estratégia talvez permita que as coisas possam ser mais suportáveis, por estarem mais distantes. Outro aspecto relevante sobre a expressão “Terra de Lá” é que, na visão de Grossman, judeus, de toda a língua, quando falam da *Shoá*, falam sobre o que aconteceu “lá”. Não-judeus falam sobre o que aconteceu “então”. “Então” significa “naquele momento”, que acabou e que não deve mais acontecer, pois é uma clara alusão ao tempo pretérito. E “lá” está em paralelo à nossa existência, remete a um presente. Assim, admite-se uma realidade com a qual pode-se ter que lidar novamente.

Durante um episódio em que Momik busca entender melhor o que seus pais viveram na Europa, enquanto conversava com uma amiga da família, o menino ouve uma das declarações que julga mais importante sobre a verdade escondida: “Bela [...] deixou escapar e disse que a Besta Nazista pode na realidade provir de qualquer animal, é só lhe darem tratamento e comida adequados [...]” (Grossman, 2007, p. 21).

A amiga dos Neuman, dona da mercearia do bairro e também sobrevivente do Holocausto, tem um número tatuado no braço, e é quem mais fornece informações a Momik. Ele é um garoto teimoso, voltado para a ciência e insiste o tempo todo em obter mais dados sobre a guerra. Quando Bela disse que a “Besta Nazista” pode surgir em qualquer criatura se receber o alimento e o tratamento adequados, ela estava falando metaforicamente. Mas mais uma vez o menino compreende literalmente a declaração da vizinha e decide juntar todo o tipo de animal que consegue encontrar:

Até agora ele não tem do que se lamentar. Seus despojos de guerra são absolutamente animadores. Ele possui um grande ouriço que foi encontrado no pátio da casa, um ouriço com a face preta, pontuada e triste, como um homenzinho, e há uma tartaruga que Momik achou no vale de Ein Kerem ainda em seu ano de hibernação, e há um sapo que quis atravessar a rua e Momik o salvou e o trouxe para cá, e um lagarto que no momento em que o seguiu a cauda se soltou [...] E há também um gatinho, que pelo visto enlouqueceu um pouco na escuridão e na jaula, e tem ainda, como se diz, a joia da coleção, um filhote de corvo, que caiu do ninho que fica no pinheiro, direto dentro da pequena varanda (Grossman, 2007, p. 48).

Ele consegue cuidar, em segredo, de um ouriço, uma tartaruga, um sapo, um lagarto, um gatinho e um filhote de corvo, colocando-os em gaiolas no subsolo da casa de seus pais. Momik começa a criar vários animais na ansiedade de que um deles gere a “Besta Nazista”. E ele espera que quando ela finalmente sair da pequena jaula, possa ser mudada e ele consiga contaminá-la com sentimentos bons; fazê-la bem para que ela pare de torturar as pessoas ao seu redor.

Momik só quer provocar esse encontro para, em uma espécie de luta, fazer com que a Besta seja vencida por um tipo de humanidade transformadora. Ele sabe que não será tão fácil, que ela é um monstro e que, como inimigo dos judeus, não vai se deixar convencer. Mas ele está convicto de que quer vê-la, de que quer saber como ela é e o que nos judeus a irrita tanto. Ele empreende todo tipo de esforços para isso e tenta cada vez mais raciocinar como ela, se colocar no lugar dela, reagir como a fera, até que possa descobrir o que a faz ser como é.

4 Os monstros de Momik

Quase todos os animais encontrados por Momik e mantidos no porão da casa dos pais são bastante representativos da relação entre a Alemanha de Hitler e a comunidade judaica da Europa Oriental, no período da Segunda Guerra Mundial. A construção simbólica do que foi para o judaísmo e para a humanidade a presença do nazismo no mundo se dá a partir das seguintes características de cada animal, que Momik observa e alimenta:

- a) Ouriço: mamífero insetívoro, de hábitos noturnos e com poder de camuflagem. É considerado uma espécie importante de seu habitat por contribuir significativamente para o controle de pragas. Por ser um animal que se expõe à noite e que se camufla facilmente, não é difícil associá-lo ao nazismo, que, em seu período sombrio, agiu sorrrateiramente até chegar ao poder em 1933, na Alemanha. Além disso, a analogia também se constrói na medida em que o povo judeu foi várias vezes associado, pela propaganda antissemita, a uma espécie de praga parasitária.
- b) Sapo: anfíbio com características específicas, incluindo pele seca e rugosa, corpo robusto e patas curtas. São conhecidos por suas glândulas paratoides, que podem produzir substâncias venenosas, e por sua capacidade de se camuflar em diferentes ambientes. Em relação a esse animal e para efeitos de interseção com nazismo, chama a atenção o fato de poder ser venenoso e altamente camuflável.
- c) Lagarto: animal semelhante às cobras, distinguindo-se delas basicamente por possuir patas. No romance, Momik inclusive acaba tirando sua cauda, ao segurá-la com os dedos. Associar a imagem da serpente ao nazismo não é nada incomum, sobretudo por conta da perseguição que os alemães perpetraram contra o povo judeu de nacionalidade também alemã. Além de metáfora para representar essa traição, muitas vezes a serpente no ovo foi imagem usada para indicar a presença de um grande mal em processo de incubação. Alguns tipos de ovos de serpentes podem ser translúcidos, o que permite acompanhar o lento desenvolvimento do que está se formando. Foi também no final do ano de 1977 que o diretor de cinema, Ingmar Bergman, apresentou o filme *O ovo da serpente*, abordando o nascimento do nazismo. Nesse sentido, surgem muitas concepções, no pós-guerra, de que a serpente deveria ter sido morta ainda no ovo, antes que causasse à humanidade os danos que causou. Não obstante, para a verossimilhança interna da própria narrativa, vale mencionar que é mais coerente que uma criança faça de animal doméstico um lagarto, do que uma cobra. A representação do nazismo por esse animal, no romance, se dá então por aproximação.

- d) Gato: felino cuja principal característica é ser predador de pequenas aves, alguns insetos e, principalmente, ratos. Vale lembrar que os judeus, na propaganda nazista, tinham sua imagem frequentemente associada a ratos, entre outros seres de aspecto repugnante. Os roedores também são tratados como pragas, uma vez que danificam plantações, destroem fiações e outras estruturas, e causam diversos prejuízos à produção e ao armazenamento de alimentos em geral. Além disso, os ratos são transmissores de doenças, causando danos à saúde do homem e de animais. De 1980 a 1991 foi serializada a *graphic novel* intitulada *Maus*, do cartunista americano Art Spiegelman, que representa judeus como ratos, poloneses como porcos e alemães como gatos. Fica posta a conexão do gato com o nazismo, o maior predador do judaísmo europeu.
- e) Corvo: ave de plumagem negra, de imagem forte e impactante devido à sua aparência nefasta. Uma interessante característica desse animal é que, vivendo em bando, possui estrutura hierárquica bem definida. Sob essa perspectiva, a analogia com o nazismo é bastante cabível, por ter sido um regime extremamente organizado, no qual a hierarquia era fundamental para o cumprimento de seus objetivos. Além disso, o corvo é uma ave de hábitos necrófagos, ou seja, se alimenta de seres em decomposição. Diante da quase dizimação do povo judeu, por meio do assassinato em massa, também não é difícil relacionar o corvo à Alemanha nazista, uma vez que ela se alimentou da morte dos judeus e outras minorias. Também em termos de construção da verossimilhança do romance, é mais coerente que um menino de nove anos consiga criar um filhote de corvo, do que cuidar de um urubu, por exemplo, que seria uma ave mais emblemática no que concerne à necrofagia.

Considerando tais aspectos, salta aos olhos então que o autor israelense fez a escolha desses animais com base em características representativas, delineando os protagonistas do Holocausto por meio de metáforas potentes. A presente análise da seleção dos animais também foi feita considerando que o elemento aparentemente banal pode levar a um trabalho crítico mais apurado, que busque significados nas linhas subjacentes da obra, que não se revelam nas primeiras camadas do texto.

Para Lyslei Nascimento,

No depósito escuro, é difícil para ele ficar ali e incitar a Besta a sair. Assim, basta que, por exemplo, o corvo estenda e bata um pouco as asas pretas para que as calças dele fiquem molhadas. Além disso, também a camiseta fica molhada e malcheirosa de suor. O gato, que mia o tempo todo, com uivos longos e que parecem perversos, aos ouvidos

dele, é assustador. Momik tem pena do gato, mas tem medo de abrir a jaula para soltá-lo e ser atacado pelo animal (Nascimento, 2016, p. 08).

Momik, aos poucos, vai se parecendo cada vez mais com os membros de sua família, no que diz respeito à angústia de viver constantemente na presença de um monstro, sendo ele imaginário ou não. De alguma forma, ele vai experienciando os traumas que seus pais adquiriram por causa da guerra.

É por isso que o protagonista, quando deseja livrar sua família da opressão da “Besta Nazista”, se permite contaminar por ela. É como se o menino precisasse conhecê-la melhor para poder combatê-la. Sendo assim, seu principal propósito não é se parecer com ela, mas fazer com que, finalmente, todos estejam definitivamente curados, além de garantir que mais nada de mal lhes aconteça. A partir das especulações sobre a “Besta Nazista” com base no que escuta dos adultos que o cercam, e por causa do contato com aqueles animais que cria no subsolo de sua casa, Momik também vai adquirindo certas características que ele julga serem próprias do monstro. Ele vai ficando cada vez mais impaciente, vai reagindo de forma agressiva e se enchendo de ira, o que faz com que tenha atitudes que nunca foi capaz de cometer antes:

[...] então jogou-se ao chão e chutou com as mãos e com os pés e até lhe disse uma coisa horrível, que o deixasse em paz e não o atazanasse assim, e a verdade precisa ser dita, que antes de começar a lutar com a Besta, nunca tinha falado assim nem com ela, nem com ninguém, a mãe se assustou de verdade, e logo se calou, a mão dela tremeu sobre a boca, e os olhos se abriram tanto que ele teve medo de que logo se rasgassem, bem, o que ele podia fazer, estas palavras saíram. Ele não sabia em absoluto que possuía tais palavras no coração (Grossman, 2007, p. 49-50).

O fragmento acima revela que tentar estar mais próximo do seu inimigo faz com que a própria criança que quer combatê-lo se pareça com ele. Tentar conhecê-lo, tentar pensar como ele, imaginar como ele agiria diante de determinada situação, se colocar no lugar dele e esforçar-se para até compreendê-lo faz com que, inevitavelmente, sejam assimilados alguns de seus aspectos. É como se uma parte do inimigo com quem tanto se quer lutar fosse para dentro dele. Esse episódio do romance talvez nos queira chamar a atenção para o fato de que todo e qualquer indivíduo pode ser capaz de agir com certa intolerância em relação ao outro, em algum momento da vida. Para isso, basta se deixar contaminar. Ou seja, qualquer um pode se tornar intolerante, se receber “comida e tratamento adequados”.

A criança tenta enfrentar a “Besta Nazista” sempre do seu pequeno depósito, escuro e no subsolo de sua casa. Aqui, observa-se a importância do movimento de descida que Momik tem que fazer, toda vez que tem a expectativa de se aproximar da fera. Ele só pode encontrar o monstro em um lugar estreito, onde há mau cheiro e pouca iluminação. Ir até lá é como baixar

a um mundo de sombras, em uma espécie de regressão. Quando o menino se dirige ao subnível da casa, alcança também o subnível da humanidade, em que um monstro imaginário remete às monstrosidades cometidas pelo homem.

Enquanto está no depósito, em alerta para o caso de o monstro se manifestar fisicamente, Momik começa a pensar sobre quem realmente seria o prisioneiro de quem. É ele quem mantém os animais engaiolados dentro do depósito, mas é ele quem se sente um pouco cativo dos bichos, pois se obriga a ficar ali, o tempo todo vigilante. Com grande irritabilidade por estarem aprisionados, os animais ficam cada vez mais agitados e, enquanto se debatem nas caixas, Momik fica com medo. Grossman vai construindo, então, uma relação em que aquele que é responsável por aprisionar também é uma espécie de refém, se tornando cativo de suas próprias intenções. Nessa dimensão, aquele que aprisiona faz uma espécie de manutenção do vínculo entre opressor e oprimido, promovendo uma alternância de posições, já que também tem sua liberdade tirada. Desse modo, declara o narrador: “[...] mas Momik sente um pouco como se ele fosse prisioneiro do gato, e não o contrário” (Grossman, 2007, p. 52).

O menino também sente que

[...] fazia-lhe mal toda vez que pensava que talvez estivesse mantendo ali simplesmente no escuro todos os pobres animais, mas então ele diz para si mesmo que na guerra sofrem às vezes também quem não são culpados (tornou-se para ele uma espécie de mote) (Grossman, 2007, p. 66).

Ele condiciona seu pensamento a aceitar que essa é uma situação que deve encarar como normal, pois estar em guerra passou a ser um tipo de necessidade da qual não pode se esquivar. E é em nome dessa justificativa, que o menino insiste, convencendo-se de que em uma guerra sofre quem é culpado, mas também quem não é. Através desse argumento, ele se desobriga de libertar os animais e, mesmo que ele comece a lamentar tê-los ali, por pensar que talvez se tratem somente de animais inocentes, a força da luta que trava, faz com que essa seja uma situação incontornável. Mesmo que a fera não saia do seu “disfarce”, os bichos padecem não sendo culpados, porque, entre outras coisas, é isso que a guerra é capaz de fazer: condenar quem não tem culpa alguma.

A análise desse trecho de *Ver: Amor* remete à Giorgio Agamben e sua teoria do estado de exceção. Para o autor, um estado se configura de exceção quando o governo executivo suspende os direitos dos cidadãos através de uma intervenção no âmbito legislativo, tornando-a “forma legal daquilo que não pode ser legal” (Agamben, 2004, p. 12).

Em seus diversos momentos de pesquisa, Momik também entra em contato com fotos de crianças que viveram no período da guerra e se identifica muito com elas. Mesmo sem nunca

as ter conhecido pessoalmente, ele entende que aquelas crianças que pereceram durante Holocausto estavam lutando contra a “Besta”, exatamente como ele vinha fazendo.

Bela é a pessoa de quem Momik mais escuta sobre seu inimigo. Ele foge da escola todos os dias no horário do recreio, vai para a mercearia dela e lhe faz perguntas que possam lhe esclarecer algumas questões que ele tem sobre o que aconteceu “Lá”:

[...] e logo começava a perguntar baixinho, o que já era um meio berro, o que são trens da morte, Bela? Para que eles mataram também criancinhas? O que as pessoas sentem quando cavam a própria cova? Hitler teve mãe? É verdade que eles tomavam banho com sabão feito de seres humanos? Onde estão matando agora? O que é Jude? O que são experiências com seres humanos? E o quê, e o quê, e o quê, e como e como e por quê [...] (Grossman, 2007, p. 78).

As perguntas que ele faz possuem a ingenuidade de quem não encontra explicações para as atitudes que os seres humanos são capazes de tomar. Bela também não consegue responder como foi humanamente possível. A voz embarga, os pensamentos ficam turvos. Em suma, não é preciso ser um garoto para não ter respostas para essas questões ou para não conseguir juntar as peças do quebra-cabeças.

O que se pode observar em *Ver: Amor* são as muitas tentativas de ficcionalizar um real dilacerante de nossa contemporaneidade. Um real que diz respeito à história do judaísmo na Europa, mas principalmente a um episódio da história da humanidade. As tentativas resultam em um romance polifônico que encaram a experiência do horror, por meio de diversas chaves literárias. As estratégias de composição fazem com que praticamente a ficção de Grossman beire o esgotamento ao tratar do tema, gerando muitas vezes encanto e estranhamento no leitor. Realismo, lirismo, alegoria, linguagem enciclopédica, personagens sobreviventes e personagens tragados pela guerra, narração trôpega, lacunas, balbucios, experiências vividas, vicariedade e ficção se misturam para tematizar a *Shoá*.

Desde cedo, Momik, filho de sobreviventes da Shoá, vive cercado por silêncios, memórias suspensas e comportamentos enigmáticos dos adultos com quem tem contato. Ele cresce com uma atmosfera densa, em que os horrores do passado são ocultados sob uma aparência de normalidade. No entanto, mesmo sem compreender exatamente o que aconteceu, o menino sente a presença de um mal difuso e ameaçador. É a partir dessa percepção infantil, (incompleta, mas sensível) que ele concebe a figura simbólica da Besta Nazista.

A Besta Nazista é uma fabulação de Momik, uma espécie de monstro mítico que encarna o mal absoluto, o terror que destruiu seus avós, deformou seus pais e ainda ronda sua comunidade e sua existência individual. Sem compreender racionalmente os horrores do Holocausto, Momik dá forma a esse mal como faria uma criança: por meio da fantasia. Mas

essa fantasia pode ser interpretada como escapismo. Ao contrário, trata-se de uma tentativa desesperada de elaborar e controlar o trauma que herdou.

Momik acredita que pode atrair, capturar e talvez domesticar a Besta Nazista, por meio de um estranho “experimento” com animais/monstros em seu porão. A ideia revela tanto o desejo infantil de proteger os pais quanto a necessidade de dominar aquilo que o ameaça de maneira invisível. A empreitada, no entanto, é frustrada, pois o mal do Holocausto, simbolizado pela Besta, é imprevisível, insondável, incontrolável e indecifrável para uma criança, e talvez até mesmo para os adultos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estados de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de Sítio)

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, Volume 1).

GROSSMAN, David. *Ayen erech: ahavá*. Tel Aviv: Hakibutz Hameiuchad, 1986.

GROSSMAN, David. *Ver: Amor*. Tradução: Nancy Rozenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. *Rev. Inst. Est. Bras.* São Paulo, v. 34, p. 9-24, 1992.

NASCIMENTO, Lyslei. O rol das coisas ou das listas e enumerações na literatura sobre a Shoah: *Ver: Amor*, de David Grossman (Momik). In: *Anais da ABRALIC*. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491573055.pdf. Acesso em: 26 jun. 2025. p. 6436-6445.

WALDMAN, Berta. A memória vicária em *Ver: Amor*, de David Grossman. In: *WebMosaica*. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Volume 1, n.2 (jul-dez) 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/11984/7125>. Acesso em: 26 jun. 2025.

Recebido: 20/04/2025

Aprovado: 29/06/2025

Publicado: 30/06/2025

“Só os ingênuos acreditavam em felicidade”:

Estética e violência em *Pssica*, de Edyr Augusto e *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli

“Only the naive believed in happiness”:

Aesthetics and violence in *Pssica*, by Edyr Augusto and *O cheiro do ralo*, by Lourenço Mutarelli

Deyglyson Luan Ferreira¹
 Everton Luís Teixeira²

Resumo: O presente artigo propõe um estudo comparativo entre os romances *O cheiro do ralo* (2002) e *Pssica* (2015) das lavras de Lourenço Mutarelli e de Edyr Augusto Proença, respectivamente, nos quais ambos os autores contemporâneos glosam, em suas narrativas, acerca das diversas formas de violências, sejam essas físicas e/ou psicológicas. Este estudo realiza um levantamento bibliográfico com o intuito de atingir o seu principal escopo, a saber: um exame de como a “Estética da violência” é representada nas páginas da ficção contemporânea brasileira, isto é, como as diversas formas de barbárie urbanas surgem estetizadas na literatura nacional, temática que se espalhou em nossas Letras principalmente a partir da década de 1970 com os contos de Rubem Fonseca (1925-2020). Para essa pesquisa, lançou-se mão de autores diversos, tais como: Hobsbawm e Steiner, dentre outros. No exame das ficções citadas, conclui-se que, por intermédio da “Estética da violência”, autores dos mais diversos lugares do país inscreveram a Literatura Brasileira no debate sobre as fraturas socioculturais, políticas e econômicas que afligiram sobretudo o homem comum na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, com o cosmopolitismo plúmbeo da violência.

Palavras-chave: Edyr Augusto; Estética da violência; Lourenço Mutarelli; *O cheiro do ralo*; *Pssica*.

Abstract: This paper proposes a comparative study between the romances *O cheiro do ralo* (2002) e *Pssica* (2015) from the excerpts of Lourenço Mutarelli e de Edyr Augusto Proença, respectively, in which both of the authors talk, in their narratives, about the various forms of violence, whether them physical and/or psychological. This study carries out a bibliographic survey aiming to achieve its principal scope, namely: an examination of how the “Aesthetics of violence” is represented in the pages of contemporary Brazilian fiction. In other words, how the various form the urban barbarisms arise as aesthetics forms in national literature, a thematic that was spread in our Literature, mainly, from the 1970’s onwards with the short stories of Rubem Fonseca (1925-2020). For this research, a number of authors were used, such as: Hobsbawm, Steiner, among others. In the study of the cited romances, it was concluded that,

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA) pela Universidade Federal do Pará (2024) e docente da Faculdade de Letras do Campus Universitário de Bragança (FALE/CBRAG/UFPA). luan.ferreira914@gmail.com.

² Doutor e Mestre em Letras, professor de Literaturas em Língua Portuguesa na Faculdade de Letras no Campus Universitário de Bragança (FALE/CBRAG/UFPA). evertonveredas@gmail.com.

by means of the “Aesthetics of violence” writers from the most different places of country inscribed Literature into the debate about sociocultural, political and economic fractures that afflicted, especially, the common man in the second half of the 20th century and in the first decades of the 21st century, with the leaden cosmopolitanism of violence.

Keywords: Edyr Augusto; Aesthetics of violence; Lourenço Mutarelli; *O cheiro do ralo; Psica*.

1 Introdução

A concepção deste trabalho surgiu, primeiramente, dentro dos estudos realizados na disciplina *Literatura Brasileira: Tendências contemporâneas* do curso de Letras ofertado pela Faculdade de Letras do Campus Universitário de Bragança, quando se observou, em meio aos conteúdos desse componente curricular, o crescimento nas estéticas literárias das temáticas acerca dos modos de violência e de barbárie a partir, sobretudo, da segunda metade do século XX com a publicação de *Grande sertão: veredas* (1956) de João Guimarães Rosa (1908-1967), romance no qual se deslumbra a concepção de um “sertão-mundo” traduzido pela ideia de que esse espaço não se delimita por convenções geográficas propriamente ditas, mas sim pela noção de que todo e qualquer espaço dominado pelas práticas de violência e de barbárie seria uma configuração sertaneja, independentemente de sua origem rural ou urbana, em outras palavras, como enfatiza o narrador rosiano, o “sertão está em toda a parte” (Rosa, 1963, p. 9).

Guiado por essa máxima rosiana, a produção das Letras nacionais avança as décadas chegando, por exemplo, aos contos urbanos de Rubem Fonseca (1925-2020) que, principalmente, a partir da década de 1970, trouxeram em suas páginas a crueza das ruas e dos sanguinários periódicos policiais estilizados pela linguagem aos leitores ainda desacostumados às diversas formas de expressão da violência que brotam do cotidiano das grandes cidades e das localidades periféricas do capitalismo, tais como demonstrados em narrativas como “Passeio noturno (Parte I) e (parte II)”, enfeixadas em *Feliz Ano Novo* (1973), e “O Cobrador”, conto inscrito em coletânea homônima publicada em 1979.

Uma vez apresentado o ponto de partida para desenvolvimento deste estudo voltado para duas obras produzidas na contemporaneidade, o presente artigo abarca o interesse em estudar as possíveis análises e reflexões que a Literatura contemporânea tece, lançando leitores no que concerne a uma interpretação das fragmentações e estruturações da sociedade brasileira, as quais, infelizmente, persistem nestas duas décadas de nosso recente século XXI.

Tendo em vista essas considerações, observou-se que — na avenida estética pavimentada pelos já mencionados Guimarães Rosa e Rubem Fonseca — uma variedade de obras literárias nacionais em diversos gêneros, forjadas na segunda metade do século XX, abordam de maneira incisiva e demasiadamente ácida a violência latente nos centros urbanos (e também nos espaços economicamente periféricos) brasileiros. Essas narrativas chamam atenção por uma abordagem mais visceral, factual e crua da sociedade, na qual o indivíduo é duplamente agente e vítima das múltiplas formas de violência praticadas por indivíduos abastados economicamente ou acostumados às bermas do desenvolvimento das sociedades de mercado, os quais fazem uso da violência para o preenchimento dos mais diversos fins. Dentre os autores que abraçaram tal perspectiva literária, estão o já lembrado Rubem Fonseca, o marginalizado dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999), o reservado Dalton Trevisan (1925-2024), além de outros autores enfeixados nas páginas históricas do início do século XXI.

Diante disso, o presente trabalho tem como principal objetivo o exame — por meio de uma abordagem interpretativo-analítica da denominada Estética da Violência — dos romances contemporâneos *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli e *Pssica* (2015), de Edyr Augusto Proença. Ambos os autores retratam em suas narrativas acontecimentos que adentram nos âmbitos das violências morais e físicas. No interior desses enredos são erigidas estruturas socioculturais demasiadamente quotidianas e aniquiladoras para alguns indivíduos, assim como também relações pessoais que são estabelecidas com base em fraturas sociais, como, por exemplo, situações de exploração financeira ou sexual, as quais desencadearão ou a sensação de progressivo “apodrecimento” moral dos membros das classes dominantes ou a impressão de um destino aziago (a denominada *pssica*, expressão vocabular tão peculiar da prosódia paraense e que intitula a obra de Edyr Augusto) a malogar a existência de algumas pessoas e seus respectivos parentes, amigos ou meramente conhecidos. À vista disso, esses ficcionistas reelaboram por meio de suas criações literárias uma estrutura social geradora de desigualdades e de violências físicas e/ou morais no meio de duas grandes metrópoles brasileiras: a nortista Belém, cidade onde ocorre parte dos eventos devastadores de *Pssica*, e São Paulo, espaço em que se desenvolve a trama enfeixada em *O cheiro do ralo*.

Tendo em conta a pujança do tema da violência presente nas páginas desses autores a serem confrontados, pensou-se na possibilidade de analisar os romances acima citados levando esse signo sombrio não somente como estudo temático, mas também enquanto elemento constitutivo estético literário dessas produções estudadas. Na contemporaneidade, a violência surge impressa em várias linguagens artísticas, pois se configura essa um reflexo das

construções sociais e culturais moldadas ao longo de todo o século passado. Ao longo deste centenário, o globo passou por várias transformações devido principalmente aos vários conflitos bélicos, étnicos e religiosos. Uma dessas mudanças é perceptível no tratamento da violência nas artes, que começa a ser vista como o ponto central de certas obras, proporcionando diferentes interpretações.

Dessa forma, a barbárie e a degradação humana ganham contornos estéticos elaborados e contundentes a partir de Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Contudo, isso não quer dizer que a violência não era retratada em representações artísticas anteriores ao século XX. Mas, com as mudanças sociais e culturais do pós-guerra, a violência transforma-se em produto cultural de massa propriamente dito ao mesmo tempo que sua representação na arte vai estabelecendo contornos críticos-sociais éticos, assim como novas características estéticas. Por intermédio dessa mudança, a violência passa a ser utilizada como temário e estética no Cinema, na Literatura, nas HQs, na Poesia, na Fotografia, além de outras formas de arte que irão surgindo ao longo do “breve século” como definiu o historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) em seu livro mais conhecido em solo brasileiro, a saber: o balzaquiano *Era dos extremos* (1995).

Por sua vez no Brasil, especificamente na Literatura, a barbárie humana ganha forma por meio do denominado Brutalismo, retratando as consequências da violência urbana provocada pela exclusão social nos grandes centros brasileiros (cf. Bosi, 1975, p. 19). A produção artística de estilo *brutalista*³ não está limitada apenas ao retrato da espúria violência e/ou em alguns desdobramentos desta, mas também na reflexão sobre essas ações e no tratamento estético dado aos marginalizados ou negligenciados de uma sociedade esfacelada.

Por fim, perceber-se-á, após as leituras de *Pssica* e de *O cheiro do ralo*, o caráter contemporâneo das construções sociais e das chamadas “pessoas comuns” — as grandes protagonistas históricas das páginas escritas pelo século passado, na leitura de estudiosos como Hobsbawm⁴. Por meio da Estética da Violência (ou do estilo brutalista), revelam-se ao leitor

³ Como recomendação para possíveis leitores não iniciados na Literatura Comparada e/ou nos estudos literários, faz-se necessário esclarecer que este artigo de abordagem tematólogica não pretende esgotar todas as abordagens acerca da violência, tais como a relação dessa com a noção de resistência, algo que não será tratado nas páginas desse trabalho, uma vez que para este estudo, adotar-se-á, primordialmente, a noção de *brutalismo* sempre que esta definição for utilizada como sinônimo de Estética da Violência. Alfredo Bosi (1936-2021) denominou — na introdução de sua coletânea *O conto contemporâneo brasileiro* (1975) — de Brutalismo a produção literária, especificamente dentro do gênero conto, que retrata a violência urbana gerada pela exclusão social retratada nos grandes centros urbanos brasileiros.

⁴ Em demanda pela relação intrínseca que deve sempre existir entre o presente e o passado, muitas correntes dos estudos históricos tais como a Historiografia social inglesa e a “Micro-história” italiana elegeram a figura da pessoa comum como o maior símbolo das mudanças que caracterizaram as sociedades no século XX. Para maior aprofundamento deste aspecto, recomenda-se a leitura do livro-entrevista de Eric Hobsbawm *O novo século* (2000) no qual, ao longo de quase duzentas páginas, esse historiador reflete sobre diversas questões que pontua(r)am a Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 101-123, 2025 - 1ª edição

circunstâncias impactantes e desagradáveis; caracterizando uma narração que procura por entre essas ações explícitas ou não a construção de um universo ficcional estabelecido pelas ações e emoções humanamente sinceras, irascíveis e cruéis. Estabelecido isso, este artigo forja uma análise do fenômeno literário que envolva não só a compreensão dos aspectos intrínsecos da obra ficcional, mas também uma compressão da delicada relação dos dois universos representacionais das narrativas com as realidades contextuais que incidem sobre as obras. Desse modo, pode o leitor levantar a seguinte pergunta: por que comparar esses autores contemporâneos de regiões tão diferentes do país por meio da Estética da Violência? Espera-se responder, ainda que parcialmente, a essa questão nas próximas páginas.

2 Edyr Augusto, Mutarelli e o novo Realismo brasileiro

Os aspectos da violência estetizada nas produções contemporâneas apresentam-se de várias maneiras; procurando estabelecer, por intermédio de determinados aspectos estilísticos, uma linguagem que tenha como objetivo provocar, delatar e estimular incômodos e rompimentos com o senso comum no qual o leitor está já inserido, sem esquecer a expressão artística que, é claro, permeia os textos literários. Segundo Fábio Marques Mendes, em seu *Realismo e violência na literatura contemporânea: Os contos de Famílias terrivelmente felizes, de Marçal Aquino*:

[j]á que a violência é cotidiana e intrínseca ao exterior e ao interior da realidade dos brasileiros, a ponto de estar apegada às suas próprias personalidades, em suas vidas íntimas e familiares [...], a linha de produção literária e cultural do novo Realismo brasileiro se utiliza da própria violência como matéria-prima na fabricação de sentido (Mendes, 2015, p. 155. *Grifo nosso*).

Assim, o novo Realismo brasileiro ao qual Fábio Mendes refere-se acima está relacionado às obras produzidas do fim do século XX e início do século XXI, que estão intrinsecamente ligadas e inspiradas nas obras das décadas de 1960 a 1980, das quais as primeiras darão, em grande parte, continuidade. Baseado em levantamentos bibliográficos, nesta pesquisa denota-se a existência de um volume em crescimento progressivo de trabalhos acadêmicos voltados para os estudos de obras literárias brasileiras originadas dentro do século XXI. Não obstante, por descuido ou desatenção da Academia, em geral tais produções (às vezes) são preteridas aos olhos da pesquisa científica universitária e da crítica literária

compreensão do século passado. Cf. HOBBSAWM, Eric. *O novo século: entrevista a Antonio Polito*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

especializada. Destarte, a importância dessas obras consiste, primeiramente, no redirecionamento do olhar pouco habituado dos leitores para as produções estéticas forjadas em nossa atualidade mais próxima. Depois, tal relevância busca valorizar o estudo da Literatura vinda a lume recentemente com novas propostas temáticas e diversidade de ambientações, assim como, por fim, chamar a atenção a seus autores enquanto esses estão vivos e em contínua produção artística.

Lançando mão da violência como temática principal, conflitos de ordem social mesmo estando na agenda dos debates e das representações artísticas, são tratados de forma diametralmente oposta à sua incidência no seio de nosso *ethos* cultural, em outras palavras, ainda são descritos de forma tímida pelos estudos literários brasileiros. Diante disso, essas análises da temática da violência podem ser um caminho pelo qual a barbárie humana galga, finalmente, um lugar ao sol nos territórios de interesse da representação estética e evidencia, simultaneamente, uma reflexão e um olhar, por mais ficcional que seja, de realidades que são historicamente silenciadas e preteridas tanto pelo *establishment* e, por vezes, pelo universo literário. Não apenas em relação isso, mas o estudo sobre os temas em questão possibilitariam várias interpretações acerca das reelaborações simbólicas da violência nas sociedades urbanas contemporâneas.

No que tange a *Pssica*⁵, Edyr Augusto produz um romance ambientado nos anos 2010 no qual as trajetórias das personagens desenvolvem-se em vários locais reais e demasiadamente hostis da Amazônia latino-americana, partido de Belém ao arquipélago de Marajó, bem como passando por igarapés que atravessam o labirinto marajoara à Guiana Francesa. Tendo uma abordagem acelerada e sucinta dos fatos descritos, o narrador tece o enredo com base em diversos pontos narrativos distintos, todavia, interligados e complementares entre si ao longo do romance. Um desses pontos, por exemplo, discorre sobre uma adolescente expulsa de casa após o vazamento criminoso de um vídeo íntimo no qual ela pratica sexo oral com o namorado.

Era para ser um dia normal, de aula. Mas Janalice percebeu algo diferente ao entrar. [...] Dentro da sala, cochichos e risos. Então, a professora se irrita e alguém se levanta. Entrega um celular. A professora põe a mão na boca. Sai. O que é que tem no celular?

⁵ Por se tratar de um romance recente e por seu autor, infelizmente, ser ainda pouco conhecido nos meios acadêmicos e culturais do país, algumas informações biográficas sobre Edyr Augusto Proença e a sua obra foram extraídas de sítios eletrônicos responsáveis por elaborar críticas de livros e entrevistas escritas e gravadas com autores, tais como a referência digital que aparece catalogada na seção “Referências” deste artigo. Nessa seção, a propósito, a disposição do nome deste ficcionista ora aparece grafada como AUGUSTO, Edyr — em obras mais antigas como o romance *Pssica* —, ora como PROENÇA, Edyr Augusto — em produções mais recentes como a sua última coletânea vinda a público intitulada *Eu já morri* (2022), demonstrando que em sua breve carreira literária iniciada há quase vinte e sete anos com a publicação de seu romance de estreia *Os éguas* (1998), a maneira de o nomear e o catalogar aparece de forma flutuante.

Janalice assiste a uma demorada cena de felação que ela protagoniza, junto a seu namorado, Fenque, com direito a closes de sua genitália, a pedido dele (Augusto, 2015, p. 7).

Esse fato, desencadeará uma espécie de *karma* gradativo e aniquilador na vida da personagem desde seu exílio para Belém, onde sofre vários novos abusos sexuais, agora praticados pelo namorado de Daiane, a tia com quem a jovem vai morar; até ser raptada por uma organização de tráfico humano internacional com o fim de ser transformada numa escrava sexual.

Outros pontos cardiais de *Pssica* são: a) a narrativa de um imigrante angolano que tem sua esposa brutalmente assassinada e, assim, busca vendeta de sangue por esse crime; b) a história de um jovem que assume o controle dos negócios de roubo de cargas nos rios paraenses, atividade herdada após o assassinato do pai, nas águas do arquipélago marajoara. Além desses três pontos mencionados, há outras narrativas menores que vão interligando-se a essas anteriores, descortinando uma trilha de sangue e de dor deixada por violência, abusos e mortes.

Por seu turno, em *O cheiro do ralo* Mutarelli cria um romance carregado de significados e ambientado na capital paulista da década de 2000. Nessas páginas, o autor descreve o cotidiano de um proprietário de uma loja de penhores e de produtos usados que passa o dia negociando em seu escritório diferentes tipos de peças, apetrechos, utensílios e instrumentos. Baseado nessa premissa simples, à primeira vista, Mutarelli descreve um personagem que, aos poucos, utiliza-se sadicamente do poder do dinheiro frente ao desespero financeiro de outros indivíduos para rebaixar, desmerecer e agredir as diferentes pessoas que adentram seu espaço comercial, adquirindo gradualmente o prazer por essa prática humilhante. Além disso, há algumas peculiaridades em volta desse protagonista que implicaram de maneira profunda o seu psicológico e a narrativa da obra, como por exemplo: O mau cheiro que exala do ralo do banheiro (o qual se apresenta desde o título do romance e vai ganhando força de forma paulatina no decorrer das páginas); um estranho vulto supostamente perambulando por sua casa e o fascínio e a inexplicável obsessão sentida pelas nádegas de uma garçonne. Na escrita do autor de *Teatro de sombras* (2007) os traços da violência revelam-se ao leitor em uma configuração implícita, por vezes irônica e sutil, mais psicológica do que física, fazendo uso do léxico e da sintaxe, deixando que esse receptor da palavra literária muitas vezes tão confuso quanto o personagem principal ao longo da leitura.

Iniciando sua carreira artística no universo das *Grafic novels*, de acordo com Allan Cesar Dourado Ledo em sua dissertação defendida em 2019, devido ao pai de Mutarelli ter uma biblioteca em casa, alguns livros e HQs desempenharam um papel significativo na formação

intelectual do escritor ainda na infância, pois ele podia ler diversos gêneros que iam desde livros de arte, literatura e quadrinhos, bem como volumes de medicina legal⁶. Segundo Ledo em *Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos de Lourenço Mutarelli*:

Apesar de trabalhar como policial na época do regime militar, o pai do autor tentou, de várias formas, ser artista. Por falta de opção acabou entrando para a polícia [...]. Foi o pai, policial torturador e, ao mesmo tempo, apreciador das artes e da literatura, que apresentou a Mutarelli a Era de Ouro dos quadrinhos. Assim, sua infância foi marcada por personagens como Flash Gordon, Fantasma e pelas HQs de Will Eisner. Mais tarde, ao trabalhar para os estúdios Mauricio de Souza, Mutarelli teve contato com quadrinhos mais contemporâneos (Ledo, 2019, p. 15-16).

Diante disso, o então quadrinista apresenta em suas histórias — observando-se suas produções antes da publicação do primeiro romance — um conjunto existencialista e reflexivo por meio de seus personagens, manifestando nas obras um caos no qual, à medida que as narrativas acontecem, vai se mostrando organizadamente brutal em relação ao contexto que está inserido, ou seja, há uma estruturação e uma coerência nessa desordem apresentada ao leitor. Em entrevista ao canal no YouTube *Drauzio Entrevista*, em 23 de fevereiro de 2017, o próprio Lourenço Mutarelli, revela que uma das obras literárias que mais profundamente o inspirou a escrever seu primeiro livro foi *Capão pecado* (2000) do escritor e ativista paulistano Ferréz. Nesta narrativa são abordados temas como a violência, a miséria, o uso de drogas e, conseqüentemente, as mortes ocorridas na periferia da capital paulista derivadas desses fatores sociais. Por intermédio de uma linguagem simples e direta, tais características fomentaram em Mutarelli a vontade de escrever prosa, mas sem floreios estilísticos. Alguns desses traços estéticos estarão contidos, mesmo que minimamente, em seu livro de estreia *O cheiro do ralo*.

Apesar da toda a gama de produções artísticas em sua carreira, Edyr Augusto, por seu turno, sobressai-se e adquire progressivamente destaque em territórios nacionais e estrangeiros por meio de seus romances e contos. De acordo com o autor em “O real é sempre brutal” — entrevista concedida por ele a Mauricio Angelo do portal eletrônico *Medium*, em 15 de dezembro de 2017, — toda essa visibilidade se dá devido ao seu estilo de escrita enxuto, direto, e pelo uso de expressões populares típicas da linguagem paraense metropolitana e do interior

⁶ Dado ao seu comportamento recluso e tímido, Lourenço Mutarelli fez-se avesso a declarações públicas acerca de sua produção artística multifacetada ao longo de sua carreira. Não obstante, a partir de 2017, esse ficcionista permitiu-se mostrar por inteiro, revelando em entrevistas dados de sua biografia, referências artísticas que o influenciaram e propostas envoltas em suas produções. Tais depoimentos — como os retratados acima e posteriormente no corpo desse artigo — encontram-se, por exemplo, na plataforma de vídeos *YouTube* dentre os quais, destaca-se, a entrevista concedida ao médico e escritor Drauzio Varella em 2017, na qual o autor de *O cheiro do ralo* revela esses e outros aspectos envolvidos em sua produção estética visual. Cf. Drauzio Entrevista: Lourenço Mutarelli. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 08/03/2024.

do Estado, bem como às abordagens e às escolhas narrativas que emprega em suas histórias. Em relação à prosa, começou a escrever por puro diletantismo no início da década de 1990, inspirando-se em vários escritores nacionais do gênero policial, bem como no dia a dia da metrópole paraense enfeixada nas notícias jornalísticas que acompanhava (cf. Augusto, 2017).

Nos enredos de seus romances, Proença constrói uma espécie de *thriller* policial pelo qual os acontecimentos e progressões dos fatos surpreendem, chamando a atenção do leitor para as suas páginas por meio da extrema violência e de uma voracidade com que as circunstâncias acontecem. Dessa forma, suas construções narrativas caracterizam-se como um suspense literário que, por vezes, vai levando o leitor a, simultaneamente, refletir e a perguntar a si mesmo como dar-se-ão as conclusões dessas histórias ficcionais. À vista disso, há nas narrativas forjadas por Edyr Augusto inegavelmente cenas e características da melhor literatura contemporânea, como, por exemplo, nas obras do paulista Marçal Aquino. De acordo com o jornalista e escritor Maurício Angelo, ao entrevistar Proença para o *Medium* em 2017:

Ao contrário de [Rubem] Fonseca, dado sempre a digressões filosóficas, referências cinematográficas e da arte em geral, em descrições enciclopédicas de lugares e objetos, Edyr preza pelo texto extremamente exíguo, direto, coloquial, frases curtíssimas e que bebem diretamente do regionalismo próprio do meio em que sempre viveu: Belém do Pará (cf. Augusto, 2017).

Pode-se afirmar seguramente que o escritor desenvolveu uma estética própria; a qual ecoa no leitor igualmente paraense ao remeter aos dialetos e expressões utilizados na região metropolitana de Belém, nas ilhas de Marajó e em todo o interior do Estado. Diferentemente das digressões filosóficas apontadas nas páginas de Rubem Fonseca, não há nas personagens de Edyr Augusto tentativas de reflexão e percepção da magnitude e consequências de seus atos no sentido de expurgação ou remissão da violência praticada e/ou sofrida. Entretanto, as mesmas personagens que são cruéis e insensíveis aos seus atos podem demonstrar afeto, amor e compaixão para com outros seres; isso não se trata de uma incoerência narrativa, mas revela, portanto, a complexidade e ambiguidade existentes no interior dos seres humanos observados dentro das obras desse ficcionista.

Outrossim, o autor de *Moscow* (2001) permite por meio de seu estilo particular a interpretação de um cenário amazônico do século XXI marcado pela violência e sobrevivência de indivíduos pobres em uma sociedade fragmentada e socialmente desigual. Dessa forma, há em suas narrativas construções e significações culturais de um universo literário inspirado em cenas e contextos da Amazônia hodierna. Destarte, em seu estilo literário, marcado pelo signo do contemporâneo e de sua temática envolvendo uma violência urbana paraense, os romances

de Edyr Augusto Proença apresentam tramas violentas, sem pudores ou (falsas) moralidades, que se desenrolam por diversos lugares do Pará, passando por luxuosos hotéis, por bares de canto de esquina, pequenos botecos da periferia, restaurantes, delegacias, clubes, motéis, rios da região, praias, etc. É o próprio autor que define o estilo de sua escrita como uma somatória de toda sua carreira pública como jornalista, radialista, publicitário e autor teatral, utilizando de textos velozes e vorazes recorrentes para retratar o cotidiano descartável na celeridade dos periódicos em franca sintonia ao contexto da juventude do século XXI, gerações marcadas pelo hábito da leitura instantânea, acelerada e sem absorção de muitos detalhes.

Diante do exposto, percebe-se que Proença e Mutarelli, mesmo que com certas diferenças estilísticas, abordam a violência como ponto nevralgico em suas páginas ficcionais. Além disso, há uma produção estético-literária neles que constrói, por meio de seus personagens, ambientações e estilos, uma representação simbólica da sociedade contemporânea urbana, ao mesmo tempo também que dialoga com a noção da violência observada não como um agente, mas como um produto cultural moderno.

3 A Violência nossa de cada dia: pressupostos teóricos

Para o exame acerca dos romances *Pssica* e *O cheiro do ralo*, é mister compreender primeiramente quais são os pressupostos teóricos que fundamentam esse trabalho como a conceituação de violência, a qual perpassa por vários vieses e formas, sendo difícil descrevê-la em uníssono à medida em que existem inúmeros contextos socioculturais pelos quais pode se julgar uma ação como um ato agressivo, brutal ou ríspido. Vários são os autores que ao longo dos tempos trataram dessa temática, assim, segundo Jayme Paviani em *Conceitos de Formas de Violência* (2016):

O conceito de violência é ambíguo, complexo, implica vários elementos e posições teóricas e variadas maneiras de solução ou eliminação. As formas de violência são tão numerosas, que é difícil elencá-las de modo satisfatório. [...] Essas características gerais do conceito de violência variam no tempo e no espaço, segundo os padrões culturais de cada grupo ou época, e são ilustradas pelas dificuldades semânticas do conceito (Paviani, 2016, p. 8).

Percebe-se a complexidade de se elencar as características gerais do conceito de violência variando por culturas e por épocas. Eric Hobsbawm também pondera sobre essa mesma dificuldade dentro de uma perspectiva histórico-social; pois, segundo ele, em páginas de seu *Pessoas extraordinárias: resistência, rebeldia e jazz* (1998), desde os últimos anos da

década de 1960, a palavra “violência” é provavelmente umas das mais correntes e igualmente carentes de significado, pois há um esvaziamento do conceito ao passo que a mesma vai se tornando aceitável e vilanizada pelas massas populares. Dependendo do contexto em que essa definição surge, “há ações de diversos graus de violência que supõe diferentes manifestações qualitativas da mesma” (Hobsbawm, 1998, p. 138), segundo o historiador britânico.

Não obstante, entende-se a indispensabilidade de delimitar, com base em determinados autores que abordam tal temática quais aspectos acerca desta dão estrutura para as análises sobre a Estética da Violência. À vista disso, adota-se, nesse sentido, os conceitos da filósofa Marilena Chauí sobre violência publicados por ela no periódico *Teoria e Debate* (1998), a violência a partir de cinco visões; as quais são facilmente identificáveis nos romances de Proença e de Mutarelli: 1) tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser; 2) todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3) todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade; 4) todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justas e como um direito; 5) consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror (Chauí, 1998, s/p.).

Outrossim, as personagens dos romances analisados nesse trabalho são ao mesmo tempo agentes e pacientes diante de circunstâncias exteriores, sejam elas físicas ou morais. A banalização da violência, de certo modo ao se pensar nas atitudes dessas personagens, não é algo intrinsecamente próprio do texto literário, mas sim um eco artístico frente às brutalidades sociais observadas e vivenciadas na contemporaneidade.

Diante disso, a literatura em Proença e em Mutarelli refletem acerca de uma brutalidade tratada como produto cultural coevo e banalizada pelas várias camadas da sociedade. Entretanto, os autores não são mero emuladores das violências diárias da realidade factual, mas as tratam em suas narrativas a fim de proporem reflexão e desconstrução de uma nova banalidade do mal, a qual os leitores estão inseridos, mas estão inertes frente como propagadores e consumidores dessa violência, como se fossem as próprias personagens dos romances. Portanto, a Estética da violência remete a uma brutalidade que — por mais chocante que seja ao leitor — é tratada com naturalidade pelas personagens, e por vezes pelo próprio leitor, pois não há remorso por parte delas, e tampouco uma reflexão ainda que rasa sobre a (a)moralidade dos atos praticados.

Assim sendo, ao conjecturar as preposições que levam o ser humano a atos extremos de violência, pode-se trazer as concepções que Hobsbawm aborda sobre as barbáries ocorridas no século XX, e como essa selvageria humana influencia as formações culturais e sociais ao fim do século XX e início do século XXI. A respeito disso, Hobsbawm, no ensaio “Barbárie: Manual do usuário” enfeixado em *Sobre história* (2013), argumenta acerca dos fatores que criaram circunstâncias de desintegração social e política no pós-guerras e sobre o quanto acostumamo-nos e tratamos com certa normalidade a desintegração daquilo que nossos antepassados consideravam inegociável, a humanidade. Dessa forma, o historiador britânico argumenta que a barbárie apresentou um crescimento durante a maior parte do século XX, e mesmo nas primeiras duas décadas do século atual, ainda não há indícios de que o horizonte final desse crescimento esteja próximo. Assim, o autor de *Era dos extremos* entende de que essa concepção de violência e de brutalidade tenha dois significados:

Nesse contexto, entendo que “barbárie” signifique duas coisas. Primeiro, a ruptura e colapso dos sistemas de regras e comportamento moral pelos quais todas as sociedades controlam as relações entre seus membros e, em menor extensão, entre seus membros e os de outras sociedades. Em segundo lugar, ou seja, mais especificamente, a reversão do que poderíamos chamar de projeto do Iluminismo do século XVIII, a saber, o estabelecimento de um sistema *universal* de tais regras e normas de comportamento moral, corporificado nas instituições dos Estados e dedicado ao progresso racional da humanidade [...]. As duas coisas estão agora acontecendo e reforçam seus respectivos efeitos negativos em nossas vidas (Hobsbawm, 2013, p. 349).

De acordo com esse intelectual, essa primeira concepção de barbárie acontece quando os controles tradicionais do Estado desaparecem. Sob essa conjuntura, entende-se que os governos esfacelados ou desestruturados de suas prerrogativas de controle social propiciam ao homem a oportunidade de ingressar em cenários libertinos onde “tudo é permitido”; pois, em determinados contextos, o próprio *status quo*, Governo, etnia ou grupo social legitima ações de violência e brutalidade contra outras pessoas. “Desconfio que grande parte das atrocidades atualmente cometidas nas guerras civis de três continentes reflete esse tipo de ruptura, característica do mundo ao final do século XX” (Hobsbawm, 2013, p. 349), conclui pesarosamente esse historiador.

A segunda concepção, a qual o autor assume mais interesse, “uma das poucas coisas que nos separam de uma queda acelerada nas trevas é o conjunto de valores herdados do Iluminismo do século XVIII” (Hobsbawm, 2013, p. 349). Para um observador atento da História como Hobsbawm, desde a Primeira Guerra até o final do século XX, houve um declive acentuado em direção à barbárie devido à normalização e aos silenciamentos em relação aos abusos ocorridos

em vários momentos do último século. Essas perversões de valores humanistas são reflexos de um século repleto de conflitos violentos, de fortes autoritarismos, de guerras e luta das minorias frente à violência a qual eram submetidas. À sombra dessas condições de desintegração social e política, “devemos esperar, em todo caso, um declínio na civilidade e um crescimento na barbárie” (Hobsbawm, 2013, p. 362), asseverou o autor de *Tempos interessantes* (2002).

Ainda sobre o esse declínio da humanidade e o crescimento da barbárie, George Steiner (1929-2020), em seu *No Castelo do Barba Azul* (1991), afirma que a sociedade atual é uma pós-cultura; e, por isso, está em estado de perturbação na qual, com o declínio da civilidade, perde-se a sensibilidade moral das relações humanas e se opta por uma violência e destruição mútua, desde as relações de poder entre os Estados até as relações cotidianas. Em contrapartida a esse cenário de pós-cultura, há uma sociedade que vive em meio a vários avanços tecnológicos e culturais que permitem um melhor desenvolvimento das humanidades e das ciências.

Sob as reflexões de Hobsbawm e de Steiner acerca da barbárie, percebe-se que há nas obras de Mutarelli e nas de Edyr Augusto o mesmo esfacelamento dos controles tradicionais do Estado, bem como uma possível derrocada dos valores humanísticos emergidos do Iluminismo em uma sociedade marcada pelo avanço das redes de informação e pelo alargamento do fosso das desigualdades sociais. Entretanto, em meio a tanta informação e conhecimentos em relação às fragmentações sociais ocasionadas pela brutalidade física ou psicológica, estes são preteridos pela vulgarização e esvaziamento dos conflitos pelo próprio ser humano. Dessa forma, é sob esse cenário complexo e enredado de conflitos socioculturais que a violência se torna um produto cultural, seja como um entretenimento que banaliza e normaliza a violência, ou como expressão estética que visa a reflexão e interpretação das estruturas contemporâneas.

4 A violência como estética literária

Os romances que serão analisados de Proença e de Mutarelli têm, no desenvolvimento da ação das personagens e no desenrolar da narrativa, a violência como estética literária. Nessas produções, a violência surge por intermédio de quebras sintáticas e estilísticas no interior da escrita de cada autor: em *Pssica* tem-se a urgência visceral da narrativa por meio de uma construção linguística que reflete a brutalidade de seus protagonistas; por sua vez, em *O cheiro do ralo*, há uma linguagem fragmentada e episódica, intensamente ligada à vida retalhada dos personagens e às reflexões realizadas pelo protagonista. Nessas duas obras, a linguagem revela-

se desprendida das tradições estéticas para revelar ao leitor os meandros da violência da sociedade moderna, bem como a face de barbárie da humanidade.

Deixe-se claro que os cenários “ficcional” dessas narrativas também podem ser estendidos ao contexto social de leitores de quaisquer outras regiões do país, porque essas reproduções propostas por Edyr Augusto Proença e por Mutarelli estão irmanadas a outras tantas realidades violentas brasileiras. Por isso, ainda que existam aspectos regionais e ambientações tipicamente amazônicas em *Pssica*, por exemplo, há uma universalização das ações de brutalidade que aproximam o ficcional das obras literárias da factualidade do leitor, esta última marcada pelo ferrete da decadência dos indivíduos movidos passionadamente.

Assim, da mesma maneira como visto nas obras de Edyr Augusto, Lourenço Mutarelli em *O cheiro do ralo* trata de personagens que vão contra certos ideais de civilidade, gerando, entre outros aspectos, uma visão pessimista e repulsiva das relações humanas. Na escrita de Mutarelli, por sua vez, há a violência psicológica como um fim ante às complicações e hostilidades dos relacionamentos afetivos. Além disso, esse autor apresenta a manifestação da decomposição dos valores humanos por meio de um protagonista disforme, repulsivo e sádico utilizando-se disso para ter um certo prazer e sentido em sua vida:

[...] Ela falou que já estavam na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz.

Eu falei que só os ingênuos acreditavam em felicidade.

Ela cobriu o rosto tentando chorar. Estúpido! Insensível!

É isso que você é. Insensível.

[...]

Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém.

Ela de joelhos no chão chorava de uma forma engraçada.

Eu ri. Sai daqui! Você é louco! Agora sou eu quem não quer casar com um louco. Ter uns filhos tudo loucos. Sai! E não apareça nunca mais! Seu louco.

O que que os outros vão pensar, com os convites na gráfica?

Foi o que ouvi ao fechar a porta (Mutarelli, 2002, p. 12).

Conforme o fragmento apresentado acima, o protagonista, o qual o nome jamais é revelado no decorrer de todo o romance, mostra-se como uma espécie de misantropo insensível aos sentimentos alheios e às consequências decorrentes de seus atos. No evento descrito, é observado o declínio de valores humanistas em um universo social de ruínas e degradação pelo qual o narrador (e muitos de nós leitores) está inserido.

Em *Pssica* a narrativa acompanha e relaciona o destino de uma tríade de personagens: Janalice, Manoel Tourinhos (vulgo Portuga) e Preá (apelido de Jonas de Lima). Em seu primeiro

momento, a narrativa apresenta-nos as desventuras de Janalice⁷, jovem do interior paraense cuja biografia é destroçada após vivenciar uma situação humilhante, a lembrar: o vazamento de um vídeo íntimo com o então namorado conforme retratado na segunda secção desse artigo. Tal situação funcionará, como — na brincadeira infantil e inocente — quando se lança uma pequena pedra na água e a queda desta provoca o surgimento de círculos concêntricos. Todavia, no enredo de *Pssica*, não há espaço para gestos pequenos e delitos sem importância ou consequências, ao deitar a pedra que inaugura a experiência sexual na juventude de uma menina é provocada a enorme onda devastadora na existência adolescente de Janalice haja vista que, além do constrangimento público com o acréscimo dos comentários jocosos ao seu caráter, do espancamento por parte dos pais, da posterior expulsão tanto da escola como de casa, Janalice ainda é renegada pelo namorado causador de todo o infortúnio e, agora, indiferente ao sofrimento dela. Diante dessas adversidades, a jovem é mandada a Belém para viver com a tia materna no centro antigo e comercial da cidade. É nessa nova tentativa de lar na capital paraense, no entanto, que a garota passa a ser violentada sexualmente por Célio, o namorado de sua tia, e a fazer uso de drogas oferecidas pela nova e também perdida amiga Dionete. Essa relação fraternal, longe de parecer um bálsamo na vida de Janalice, representará uma nova e pior etapa da queda livre no imenso poço sem fundo em que se tornou a vida da personagem, pois, ao final do primeiro capítulo, pela iniciativa premeditada dessa amiga, Janalice é capturada, surrada, traficada e vendida como uma escrava sexual.

Uma Kombi com vidros negros encosta. O coroa e Dionete a seguram pelos braços. Abrem a porta. [...] O que é isso? Leva um murrão nos seios e cai. Alguém diz: Valeu! O carro arranca, balançando nos buracos. O que é isso? Um chute na bunda. Cala a boca. Mas. Cala a boca, caralho! Não dava pra ver pelos vidros aonde estava indo. Fechou os olhos, se encolheu e chorou (Augusto, 2015, p. 11).

Por sua vez, as histórias de Manoel Tourinhos e Preá são apresentadas no capítulo seguinte e também são igualmente marcadas por atos extremados de violência. Manoel Tourinhos é um angolano que serviu como atirador no exército de seu país, mas com o advento da revolução angolana em meados de 1975 e o posterior assassinato dos seus pais, fugiu para Portugal e de lá para terras brasileiras, vindo parar em Belém e depois conhecendo aquela que seria sua esposa, Ana Maura. Por causa do amor, Portuga — apelido ganho devido a cor clara

⁷ Sete anos depois da publicação de *Pssica*, Edyr Augusto Proença retomou a história desta personagem — com alterações igualmente brutais feitas em seu enredo e desfecho — na narrativa “Eu já morri”. Este conto breve encerra a coletânea homônima de dezessete contos curtos, oitava e mais recente publicação do autor. (cf. Proença, 2022, p. 92-94).

de sua pele e à lusitanidade de seu sotaque — larga tudo na capital paraense para morar com sua cônjuge em São Miguel de Currallinho, ilha onde o casal constrói com bastante trabalho um armazém para vendas. Não obstante, das águas pacíficas e de idílio no rio Pará que prometia ser a vida desse casal emergem as figuras sinistras dos ladrões Preá, Índio e Pitico, os quais tentam assaltar, sem sucesso, o pequeno comércio de Portuga na madrugada, sem desconfiar do conhecimento técnico deste nas artes bélicas. O conhecimento prévio do angolano com armas permitiu, assim, frustrar os planos dessa trinca de bandidos e evitar o assalto, causando um ferimento mortal em Índio, irmão de Pitico.

Tendo levado Ana Maura, como refém, os criminosos fogem pelo rio e com a morte de seu irmão na fuga, Pitico, tomado pela fúria, decide matar a cativa com requintes de ódio e de crueldade, esquartejando a mulher raptada, lançando as partes do corpo desta nas águas.

Preá, dá aí esse terçado. Não faz maldade, não. Não me mata, por favor. Pitico desfere um golpe e decepa a mão. Ela grita, se curva, tenta se jogar da rabeta. Pitico não deixa. Vai morrer, filha da puta, sofrendo. Agora ele corta o pé. Ela grita. Vai, Preá. Tá gelado, porra? Vamos, caralho! Sem paciência, ele enfia o terçado no bucho da mulher, que já não se mexe. E a decapita em uns cinco golpes. Joga fora a cabeça. O corpo. Está todo ensanguentado. Senta na proa e fica assim até voltarem. Preá, o Portuga vem aí atrás da gente. Vaza, some por uns tempos. Eu me cuido. Quero que ele venha porque eu vou me vingar (Augusto, 2015, p. 14).

Pitico profetiza o futuro de sua própria história, pois na sequência desse episódio brutal, Portuga — agora acompanhado de seu rival no amor da assassinada Ana Maura, Zé do Boi, — empreende uma caçada sanguinária para matar o feminicida Pitico e seu comparsa. Dessa forma, tem-se a construção do terceiro personagem mais relevante da obra, a saber: Preá.

Em sua busca sanguinária pelos assassinos de sua mulher, o angolano adquire informações que o levam à casa de Tabaco — alcunha de Vailson de Lima, simultaneamente, líder da quadrilha de ratos d'água, criminosos que cometem assaltos nos rios da região e, também, pai de Preá. É nessa localidade que Tourinhos e Zé do Boi executam Tabaco, pois este revela sob tortura física apenas a identidade de um dos assassinos de Ana Maura, não entregando, contudo, um único nome, o de quem era o terceiro celerado envolvido no crime, no caso, o seu próprio filho Jonas de Lima, o Preá.

A faca lhe levou a orelha. Filho da puta, tu me cortou! Cala a boca, caralho! Me responde ou vai perder a outra orelha. Eu não sei! A faca ia. Não, espera. Sei lá. Sim, tá bom, foi Manel [sic], Pedro, Calango, Pitico, Índio. Isso, esses dois. Cadê? Quem? Levou um tapa na cara. Fala, porra. A cara vermelha de raiva e vergonha do tapa na cara. Eles sumiram daqui. Nunca mais vi. A faca levou a outra orelha. [...] Tinha mais um! Tinha mais um! Ele não fez nada! Não fez nada! Só estava na rabeta, não fez nada! Quem era, porra? Fala! Pode me matar que esse não digo o nome nem pelo

caralho! Então morre, filho da puta! Agora ouvia o ruído desagradável da faca penetrando em seu bucho (Augusto, 2015, p. 15-16).

Por sua vez, em *O cheiro do ralo*, há uma narrativa em primeira pessoa que expõe o cotidiano e os pensamentos do protagonista. Ao correr da obra, várias situações invulgares e, de certo modo, incômodas são colocadas ao leitor, o qual passa a ter o conhecimento das cogitações, dos desejos e das vontades do dono da loja. Além disso, a maioria dos relatos do protagonista gira em torno de uma fixação doentia pelas nádegas da atendente da lanchonete e de pequenas reflexões sobre as relações humanas. Nesse ínterim, o narrador também pondera acerca do porquê despreza certas interações sociais, bem como tem de lidar com problemas práticos, tais como aqueles advindos do cheiro exalado pelo ralo de seu banheiro. Este torna-se tão caro à narrativa — seja como *locus* real, seja como representação metafórica da podridão interna do protagonista — que começa a afetar as saúdes física e mental do narrador, transformando-se em um personagem à parte, o grande antagonista do romance.

Ele pega o violino e sai.
Mas, antes de fechar a porta, solta:
Aqui cheira a merda.
É o ralo.
Não. Não é não.
Claro que é. O cheiro vem do ralo.
Ele entra e fecha a porta.
O cheiro vem de você.
Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho.
Olha lá, o cheiro vem do ralinho.
Ele ri coçando a barba.
Quem usa esse banheiro?
Eu.
Quem mais?
Só eu.
Ele continua com o sorriso no rosto, solta:
E então, de onde vem o cheiro? (Mutarelli, 2002, p. 16-17. *Grifos nossos*)

Diferentemente de *Pssica*, a decadência dos valores humanistas em *O cheiro do ralo* não é tão seca e cruel em termos linguísticos e nas ações dos personagens. Entretanto, aqui neste romance de Mutarelli, a derrocada moral está relacionada à obsessão do seu protagonista em se afirmar diante dos outros, uma razão de viver que consiste em explorar e usar a todos para o seu bel-prazer. Dessa maneira, o protagonista de Mutarelli é a representação do homem contemporâneo que pratica violências sutis, psicológicas e obsessivas não para sobreviver, como na narrativa de Edyr Augusto, mas para se sentir vivo ao adquirir poder sobre outros sujeitos.

Esse ralo a que eu mesmo dei vida. *Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou.* Esse ralo é o que eu lhe emprestei. O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo. Toda a carga que depositei nessa bunda, infelizmente, quando me refiro à carga depositada, é uma figura meramente psicológica. Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação (Mutarelli, 2002, p. 134. *Grifos nossos*).

Assim, a obra do autor de *Natimorto* (2004) traz à tona certos aspectos que ajudam a configurar o homem indiferente do século XXI em termos psicológicos ao abordar questões existenciais enquanto ocorre a busca insana do narrado pelo sentido em viver por meio de ações ao mesmo tempo dúbias e transgressoras, descortinando um inconformismo bem como a falta de índole desse personagem para atingir sua demanda.

Edyr Augusto, por meio de seu estilo ríspido e cru, desenvolve alguns pontos em termos narrativos que são recorrentes em *Pssica* e ditam, de certa maneira, os rumos da obra, como o uso de drogas, o sexo, a prostituição, a violência contra mulher, os assassinatos e as práticas de abusos físicos. Além disso, encontram-se timidamente nesse romance algumas características das narrativas policiais clássicas como mortes misteriosas de personagens; um *doublé* de detetive e policial, o qual desenvolve uma investigação infrutífera para encontrar Janalice; bem como a violência urbana encenada por personagens extremamente dúbios. Diferentemente daquilo que fora apresentado em seu romance de estreia, *Os éguas* (1998), essas características do gênero policial aqui pouco são desenvolvidas e servem apenas para enfatizar que a violência funciona como uma procéla que atinge e carrega consigo todos que se aproximam dela. A provar essa ideia, o detetive Amadeu tem, quase ao final da narrativa, uma morte infortuna e sem conseguir solucionar nenhum crime em sua investigação particular.

Boa tarde, é aí adiante que fica o sítio do seu Barrão? É, sim, senhor. Mais uns dez minutos andando. [...] Ah, porra. Uma moto passou ao seu lado. Será que Amadeu chegou a ouvir o disparo da arma que lhe perfurou o crânio? O assassino estacionou, voltou e deu mais três tiros. Desnecessários. Amadeu estava morto (Augusto, 2015, p. 72).

Dessa maneira, nota-se que além dos três personagens principais já mencionados, outros indivíduos também são envolvidos pelas voltas ofídicas dos perigos erigidos em *Pssica*, no qual as verdades são interditas e tentar aprofundar-se na veracidade dos fatos pode ser fatal, como numa espécie de maldição, literalmente uma *pssica* (que no regionalismo paraense corresponde semanticamente a “azar”, “maldição”, “agouro”). No entanto, apesar desse diálogo com as características do romance policial, Edyr Augusto desenvolve uma narrativa peculiar ao alternar o ato de narrar por diversos personagens além dos principais, bem como se utiliza de marcas de

oralidade, regionalismos e circunstanciais brutalidades que seguem suas criações ficcionais pela cidade e pelos interiores do Pará e da Pan-amazônia. À vista disso, por meio dessas composições atreladas à inexistência completa de marcadores gráficos ou pontuais de diálogos (todos os turnos de fala se confundem em um mesmo parágrafo), frases curtas e um foco nas ações dos personagens, o autor de *Casa de caba* (2004) revela a estética da violência na própria elaboração linguística do romance por meio de quebras das normas gramaticais e, principalmente, pelo uso de palavrões e expressões de baixíssimo calão.

Por sua vez, Mutarelli constrói a narrativa de *O cheiro do ralo* por intermédio de uma composição linguística pautada na fragmentação dos diálogos, os quais se sobrepõem e se justapõem ao longo de todo o enredo e na sua experiência oriunda das HQs, construindo uma produção que flerta com uma estética *underground* e episódica, revelando uma obra experimental e com tons marcadamente surrealistas. Assim, essas características compõem uma estética da violência por entre os monólogos, embates dialéticos e reflexões de seu protagonista. Ao contrário de Edyr Augusto, o escritor paulista desenvolve uma violência psicológica, colocando em segundo plano a violência física dos personagens; além de também utilizar-se de uma espécie de crueza das palavras, fazendo suposições e propensões implícitas à decadência dos valores iluministas e do ser humano na sociedade brasileira do século XXI.

Preterindo uma narrativa clássica de romance em termos estéticos e de construção do texto, Mutarelli expõe por meio de um trabalho experimental o *nonsense* e a violência do homem hodierno. Além disso, nesse romance de frases e situações narrativas curtas, tem-se um narrador que luta e se entrega a instintos primitivamente profundos, desenvolvendo junto a isso situações e personagens inimagináveis, revelando recortes sociais de pessoas desesperadas que se submetem ao jugo do fedor do ralo (e do caráter pútrido do protagonista) para terem parques proventos financeiros.

Em *Pssica*, no que lhe diz respeito, há um delineamento narrativo que perpassa por várias classes sociais no contexto amazônico, desde pessoas em estado de avançada vulnerabilidade social até a classe média alta, envolvendo pessoas subalternizadas e outras que detêm o poder político e/ou financeiros dos vários cenários por onde o romance acontece. Esse enlace narrativo percorrendo várias camadas sociais revela uma conjuntura de extrema violência que está intrincada desde o mais alto cargo, até o mais reles indivíduo numa pirâmide de violência e de barbárie. Todo esse contexto propõe a decadência humana, tornada comum e se movendo por jogos de poder e de controle.

Em ambos os autores estudados, sobressaem o tratamento da temática da violência não

apenas pela trama em si, que não chega a ser, de certa forma, o ponto mais relevante das obras, embora sejam romances de violência envolvente e fluída. Não obstante, Edyr Augusto e Lourenço Mutarelli evidenciam em suas perspectivas locais, amazônica e paulista, respectivamente, atmosferas igualmente decadentes em valores humanistas. Longe de visões escapistas do bucolismo e da simplicidade que outrora permeava a visão ufanista dos brasileiros, obras como *O cheiro do ralo* e *Pssica* primam por realizar um (re)corte social contemporâneo em que se desmascaram nossas ídoles animais, deixando pungir práticas espúrias de violência em cenários propositadamente decadentes e perigosos, os quais, infelizmente, expandem-se continuamente para outros contextos nem sempre seguros como as veredas da Literatura.

5 Conclusão

O presente trabalho apresentou, por meio de um levantamento bibliográfico e interpretativo, uma proposta de estudo comparatista do tema da violência na construção narrativa de dois romances publicados na contemporaneidade do século XXI, a saber: *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli, e *Pssica* (2015), de Edyr Augusto Proença, com o intuito de mostrar como tais obras permitem interpretações sobre as fragmentações, organização e conflitos sociais presentes nos tempos atuais. Essas representações artísticas evidenciam a vivência cotidiana de uma parte quase sempre alijada historicamente da sociedade brasileira, mas que ainda assim criam conflitos, lutas e ambições sociais; provocando as mais brutais práticas de violências e abusos de toda a ordem.

Levando em consideração o amplo campo dos estudos comparativos existente, não há, até o momento, nenhum trabalho ou pesquisa relacionando às produções dos autores Edyr Augusto e Lourenço Mutarelli, assim como também não existem estudos das obras destes ficcionistas em diálogos com outras obras literárias ou de outras modalidades artísticas. Desta maneira, esse artigo apresenta-se como o primeiro exame comparativo entre esses autores e suas respectivas produções.

Cabe ressaltar que o valor estético dessas obras não está ligado apenas à ideia de violência e ao seu relato descrito de forma cruel e detalhada nas páginas dessas produções, mas também à representação literária que essas narrativas podem suscitar aos leitores sobre as fragmentações e conflitos sociais contemporâneos. Além disso, esses elementos não se tratam apenas de uma emulação dos estilos de grandes nomes das Letras nacionais trazidos a lume na segunda metade do século XX como, por exemplo, Rubem Fonseca, mas de composições

literárias impares que permitem a reflexão das construções sociais modernas e de seus valores diante das relações humanas já esgarçadas. Ademais, tanto *O cheiro do ralo* — romance vertido para a linguagem fílmica em 2007, sob a direção de Heitor Dhalia e protagonizado por Selton Mello —, quanto *Pssica* — que se encontra atualmente em processo de roteirização para compor o catálogo de séries da Netflix, de acordo com postagem oficial desse canal de *streaming* em sua página virtual feita em julho de 2024 — proporcionam uma ressignificação na estética do gênero romance e da violência dentro da produção literária brasileira nos últimos anos.

Partindo das questões levantadas nas páginas deste trabalho, os dois romances podem ser entendidos como representações da decadência de uma definição humanista de civilização advinda dos conceitos do Iluminismo oitocentista tal como foram examinados por intelectuais de renome como Eric Hobsbawm em artigos publicados nos anos de 1998 e 2013 e George Steiner em uma coletânea de ensaios de 1991. Em um século marcado por avanços tecnológicos como está sendo o século XXI em diversos campos e das mídias sociais, os autores Edyr Augusto e Lourenço Mutarelli criam sob o espectro da barbárie elementos que expõem a marginalidade e a decadência, características pungentes de dois centros urbanos antagônicos culturalmente, Belém e São Paulo, mas que se assemelham nas desigualdades sociais e nas violências cotidianas.

Sob esse viés, os trabalhos de Edyr Augusto e de Mutarelli, em escalas díspares, apresentam uma decadência dos valores humanistas, porque a sociedade retratada em seus respectivos romances é, simultaneamente, agente e paciente das agressividades vivenciadas ao seu redor; sendo motivada e influenciada por propensões não civilizatórias e de sobrevivência frente um contexto hostil e cruel da Amazônia latino-americana contemporânea ou da indiferente capital paulista. Dessa forma, em *Pssica* e em *O cheiro do ralo*, os personagens conseguem impelir ao leitor um esfacelamento dos valores éticos e morais, fazendo com que as conflagrações dos protagonistas sejam destroçadas e desarranjadas de formas variadas, bem como o direcionamento para outras ações que irão desencadear o surgimento de novos personagens atrelados a uma rede invisível e de difícil delimitação de violência e de barbárie.

Por fim, buscou-se no presente artigo uma abordagem envolvendo a complexidade dos conceitos a respeito da violência, os quais são heterogêneos e mudam de percepção teórica de acordo com diversos fatores e fenômenos, dentre os quais, a cultura, a época, a área de estudo e os autores. Dessa maneira, para fins de delimitar a concepção da violência em relação a quais

aspectos acerca dela estão presentes em *Pssica* e *O cheiro do ralo*, optou-se por utilizar um recorte teórico abarcando as definições do conceito de violência.

Diante de tudo o que foi exposto ao longo desse trabalho, pode-se assegurar que a violência vista durante o século XX e final do XIX espalharam seus negros tentáculos até hoje, como consequência dos fatores histórico-sociais presenciados no último século e com uma espécie de profissionalização vulgar de práticas outrora intoleráveis. À sombra disso, percebe-se que a violência é uma das temáticas das produções artísticas culturais da sociedade contemporânea. A brutalidade chega aos nossos dias sendo repercutida sob as mais diversas formas de mídia; assumindo também, por meio das várias linguagens artísticas, diferentes abordagens estéticas, a fim de levar ao receptor dessas estéticas reflexões, questionamentos e percepções sobre a atual conjuntura contemporânea em que nenhum homem comum se encontra minimamente seguro, seja nas páginas da História, seja nas da ficção.

Referências

- AUGUSTO, Edyr. “O real é sempre brutal”. Entrevista concedida a Maurício Angelo. In: *Medium.com*. [15 dez 2017]. Disponível em: <<https://medium.com/minas>>. Acesso em: 28 set. 2018.
- AUGUSTO, Edyr. *Pssica*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix. 1975. p. 7-22.
- CHAUÍ, Marilena. Ensaio ética e violência. *Teoria e Debate*, São Paulo. v. 11, n. 39, 1998. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br>>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- FONSECA, Rubem. *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric. As regras da violência. In: *Pessoas extraordinárias: resistência, rebeldia e jazz*. Trad: Irene Hirsch e Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HOBSBAWM, Eric. *O novo século: entrevista a Antonio Polito*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOBSBAWM, Eric. Barbárie: Manual do usuário. In: *Sobre história*. Trad. Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 347-363.
- LEDO, Allan Cesar Dourado. *Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos de Lourenço Mutarelli*. 2019. 168 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) — Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- MENDES, Fábio Marques. *Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes, de Marçal Aquino*. São Paulo: UNESP, 2015.
- Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 101-123, 2025 - 1ª edição

- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MUTARELLI, Lourenço. Drauzio Entrevista: Lourenço Mutarelli. [Entrevista concedida em 23 de fevereiro de 2017]. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em: 8 de mar. 2024.
- PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Maura Regina (Org.). *Conceitos de formas de violência*. Caxias do Sul, EDUCS, 2016. p. 8-21.
- PROENÇA, Edyr Augusto. *Eu já morri*. São Paulo: Boitempo, 2022.
- ROSA, João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.
- STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição cultural*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo Companhia das Letras. 1991.

Recebido: 30/04/2025

Aprovado: 24/05/2025

Publicado: 30/06/2025

Expressões pejorativas formadas pelo uso de afixos: uma análise de postagens no *Facebook*

Pejorative expressions formed by the use of affixes: an analysis of Facebook posts

Denise Sousa dos Santos¹
Ingrid Mendes Gonçalves²
Merly Moraes Gaia³

Resumo: É sabido que a Língua Portuguesa possui uma variedade de formas que usamos para nos expressarmos em relação a algo ou a alguém atribuindo, assim, uma carga negativa ou positiva ao enunciado. Nesse contexto, no decorrer de nossas análises foi possível observar de que forma ocorre o processo de prefixação e sufixação de determinadas palavras complexas, e como esses processos de formação de palavras contribuem para alteração da significação de uma expressão, atribuindo a ela uma carga negativa. Desse modo, no presente artigo, focalizaremos no estudo das palavras que expressam negatividade, isto é, palavras ou expressões pejorativas que são disseminadas no *Facebook* – plataforma digital comumente utilizada na sociedade. Para tal finalidade, objetivamos realizar uma análise morfológica no que tange à construção de palavras ofensivas causada pela utilização de afixos (prefixos e sufixos). Logo, as análises foram realizadas com base nos pressupostos teóricos como: Bascheschi (2006), Bechara (2009), Castilho (2010), Lang (1990) e Westling e Margotti (2011). Portanto, o presente artigo se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica qualitativa na qual, como processos metodológicos, foram realizadas seleções de postagens contendo palavras pejorativas, formadas pela integração de afixos, extraídas da rede social *Facebook*. Dessa forma, com base nos dados obtidos e em sua relação com a fundamentação teórica, verificamos como essas desinências se manifestam na linguagem e refletem ideias depreciativas.

Palavras-chave: Afixos; Expressões Pejorativas; Facebook.

¹ Professora Substituta de Linguística na Faculdade de Linguagem do Campus Universitário do Tocantins/Cametá (UFPA/Cametá). Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (PPGEL/UDEL - Bolsista CAPES). Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (POSLING/UFF). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL). Graduada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Pará (UEPA/CCSE) e em Pedagogia pela Universidade Centro de Ensino Superior de Maringá (UNICESUMAR). Participante do Grupo de pesquisas em Estudos da Metáfora (GESTUM) na Universidade Federal Fluminense. Áreas de interesse: Linguística Cognitiva, Análise do Discurso, Educação, Leitura e escrita. denisesantos@ufpa.br.

² Estudante de graduação- Licenciatura em letras- Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins/ Cametá-Pesquisas em Linguística. mendisgridy@gmail.com.

³ Acadêmica de Letras Língua Portuguesa, Campus Universitário do Tocantins/Cametá- CUTINS, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). melrymoraesgaia@gmail.com.

Abstract: It is known that the Portuguese language has a variety of forms that we use to express ourselves in relation to something or someone, assigning a negative or positive connotation to the statement. In this context, throughout our analysis, it was possible to observe how the process of prefixation and suffixation of certain complex words occurs, and how these word-formation processes contribute to altering the meaning of an expression, assigning it a negative connotation. Thus, in this article, we will focus on the study of words that express negativity, that is, pejorative words or expressions that are disseminated on Facebook - a digital platform commonly used in society. For this purpose, we aim to conduct a morphological analysis regarding the construction of offensive words caused by the use of affixes (prefixes and suffixes). Therefore, the analysis was based on theoretical assumptions such as Bascheschi (2006), Bechara (2009), Castilho (2010), Lang (1990), and Westling and Margotti (2011). This article is characterized as qualitative bibliographic research, in which, as methodological processes, we selected posts containing pejorative words, formed by the integration of affixes, extracted from the Facebook social network. Thus, based on the data obtained and its relationship with the theoretical foundation, we verified how these endings manifest themselves in language and reflect depreciative ideas.

Keywords: Affixes; Pejorative Expressions; Facebook.

1 Introdução

Os afixos são componentes da área da morfologia imprescindíveis na Língua Portuguesa, pois desempenham um papel crucial na formação e modificação das palavras. Além disso, eles são elementos que se anexam a uma palavra-base, também conhecida como radical, para criar vocábulos ou alterar seu significado. Ademais, a morfologia é a subdivisão da linguística que estuda a forma, isto é, ocupa-se em descrever a estrutura interna das palavras, como estas são formadas e de que modo se relacionam com as outras.

Nesse sentido, é relevante destacar que as palavras que compõem a Língua Portuguesa são constituídas de pequenas partículas significativas denominadas de *morfemas*, unidade mínima de sentido, isto é, “chama-se morfema a unidade mínima significativa ou dotada de significado que integra a palavra” (Bechara, 2009, p. 279). Sendo assim, os afixos na morfologia se caracterizam como elementos mórficos que, ao serem integrados no radical de uma determinada palavra, atribuem a ela um novo sentido. A depender da posição em que estão inseridos na estrutura de uma palavra, os afixos podem ser classificados em *prefixos* (antecedem o radical) e *suffixos* (sucodem o radical). Além disso, esses elementos mórficos são responsáveis por transformar uma palavra primitiva em outra derivada desta, assim, a formação de palavras em Língua Portuguesa ocorre principalmente pelo processo de derivação.

Sabe-se, hodiernamente, que o mundo virtual é abundante de textos construídos por palavras depreciativas, nas quais observamos frequentemente a presença dos afixos. Esses tipos de construções textuais ofensivas contidas, especialmente em postagens nas redes sociais,

podem causar sérios danos morais violando direitos de honra, imagem e de liberdade. Em vista disso, a pesquisa tem como objetivo principal analisar a construção de palavras derivadas que expressam negatividade, isto é, palavras ou expressões pejorativas que são disseminadas no *Facebook*.

Logo, para o desenvolvimento de nossa pesquisa utilizamos recursos digitais nos quais pudemos realizar uma análise abrangente das postagens no *Facebook*. Assim, essa abordagem digital nos proporcionou uma visão mais clara sobre como os afixos influenciam em expressões pejorativas nessa rede de interação. Diante do exposto, vale ressaltar que o trabalho se embasou em autores como: Bechara (2009), Bascheschi (2006), Castilho (2010), Lang (1990) e Wessling e Margotti (2011), em que tais pressupostos teóricos abordam aspectos fundamentais da morfologia e fornecem bases sólidas para a consolidação de nosso trabalho.

2 Fundamentação teórica

No que tange ao campo de estudos da Linguística geral, ciência que estuda os fenômenos da linguagem, existem diferentes níveis de análise de uma língua. Entre estes encontram-se o nível sintático (função e relação das palavras na oração), o nível semântico (sentido da frase), o nível fonológico (segmentos sonoros – *fonemas*), e o nível morfológico (estrutura/forma da palavra – *morfemas*). Neste âmbito, Margott e Wessling (2011) afirmam que:

entre os diferentes níveis de análise linguística, que vão desde as unidades mais amplas do discurso, como as frases e as partes que a compõem, até as unidades menores, como os sons e as sílabas, há um nível intermediário que visa estudar as unidades da língua que apresentam certa autonomia formal, representadas concretamente pelas entradas lexicais nos dicionários, isto é, as palavras. Também é parte desse mesmo nível de análise o estudo das unidades de sentido que compõem as palavras. Trata-se do nível morfológico (Wessling; Margotti, 2011, p. 11).

Nesse sentido, para que possamos nos aprofundar no que, de fato, concerne aos estudos morfológicos devemos ter pleno entendimento do que vem a ser o objeto de estudo da morfologia, isto é, o *morfema*. Elemento linguístico que de acordo com linguistas e gramáticos é caracterizado por ser a menor unidade de sentido que integra a palavra, ou seja, “o morfema é a unidade mínima da estrutura gramatical. Ele associa os dois polos do signo linguístico, o significante e o significado, de acordo com a conhecida formulação Saussuriana” (Castilho, 2014, p. 51). Do mesmo modo, para Lang (1990, p. 22), “um morfema pode ser definido como

‘unidade gramatical mínima distintiva’, uma subunidade da palavra, que não pode ser significativamente subdividida em termos-gramaticais”.

Percebemos, então, que mesmo havendo uma diversidade de pesquisadores que realizam estudos sobre o morfema, todos afirmam de forma unânime que o morfema é a menor partícula, portadora de significado, que contribui para a construção de sentido nas palavras. Destes pequenos, mas imprescindíveis recursos mórficos, daremos ênfase ao *afixo* – elemento da Língua Portuguesa que se agrega ao radical de uma determinada palavra alterando o seu sentido e resultando na construção de uma nova palavra, derivada a partir de uma base primária. Em consonância com Baschechi (2006, p. 55):

Os afixos são elementos mórficos (morfemas aditivos) que se prendem a um radical (lexema) ao qual acrescentam um significado. Os afixos dividem-se em *prefixos*, que se antepõem ao radical, *sufixos*, que se pospõem ao radical e *infixos*, que se intercalam ao radical. A língua portuguesa desconhece a existência de infixos.

A partir disso, compreendemos que existem, na Língua Portuguesa, dois tipos de processos derivacionais resultantes da inserção de afixos, em uma determinada posição, na estrutura da palavra. Portanto, ao adicionar tal elemento mórfico no início da palavra chama-se esse processo de *derivação prefixal* (prefixo), por outro lado, quando é inserido um afixo ao final da palavra denominamos esse processo de *derivação sufixal* (sufixo). Além disso, em relação a este primeiro, Bechara (2009) reitera:

Acrescenta-se ao início da base um elemento mórfico chamado prefixo, que empresta ao radical uma nova significação e que se relaciona semanticamente com as preposições. Os prefixos, em geral, se agregam a verbos, como nos exemplos do grupo d), ou a adjetivos: *in- feliz*, *des- leal*, *sub- terrâneo*. São menos frequentes os derivados em que os prefixos se agregam a substantivos; os que mais ocorrem são, na realidade, deverbais, como em *des- empate* (Bechara, 2009, p. 283).

Sendo assim, é possível compreender que os prefixos são elementos que se integram ao radical de uma palavra dando-lhes um novo sentido, e normalmente essas palavras são verbos como: *per-correr*, *per-furar*, *re-ver*, *re-bater*, *com-ter*, *de-ter*. Igualmente, juntam-se ao radical de adjetivos como em: *des-confortável*, *i-legal*, *in-feliz*, *des-umilde*. De outro modo, são pouco frequentes as derivações prefixais em substantivos e quando ocorrem são caracterizadas como deverbais, visto que, são expressões substantivas derivadas de verbos e expressam ação relacionada à base da qual derivaram. Além disso, ainda segundo o gramático:

Ao contrário dos sufixos, que assumem valor morfológico, os prefixos têm mais força significativa, podem aparecer como formas livres (isto é, ter existência independente

na língua) e não servem, como aqueles, para determinar uma nova categoria gramatical (Bechara, 2009, p. 283).

Compreendemos, então, que os prefixos possuem uma maior carga semântica ao invés de morfológica, como é o caso do sufixo. Desse modo, o afixo ao ser introduzido na estrutura da palavra atribui a ela um grande poder de significação, modificando apenas o seu sentido. No entanto, esse elemento mórfico não exerce a função de alterar a classe gramatical da palavra como podemos observar no exemplo de *feliz* e *in-feliz*. A palavra *feliz* (adjetivo) ao ser transformada em *infeliz* com a utilização do prefixo *in* permaneceu sendo um adjetivo, isto é, não sofreu alteração de classe gramatical, apenas na sua significação e, assim, *feliz* tornou-se *infeliz* (aquele que não é feliz). No que se refere à derivação sufixal é necessário que tenhamos a compreensão de que:

Junta-se ao final da base um elemento mórfico chamado sufixo que não tem curso independente na língua (e por isso se chama forma presa) para formar uma palavra nova, emprestando-lhe uma ideia acessória e marcando-lhe a categoria (substantivo, adjetivo etc.) a que pertence. O sufixo assume uma função morfológica, pois, em geral, altera a categoria gramatical do radical de que sai o derivado (real adj. Õ realidade s., embora também possa não lhe alternar a categoria, como feio adj. Õ feioso adj.), e relaciona a palavra a que se agrega aos nomes aumentativos ou diminutivos, aos nomes de agente, de ação, de instrumento, aos coletivos, aos pátrios etc. (Bechara, 2009, p. 283).

Com base nisto, podemos afirmar que os afixos de classificação sufixal possuem a função de proporcionar um novo sentido à palavra, mas também podem alterar a sua classe gramatical, como podemos observar em: *orelha* (substantivo) *orelh-udo* (adjetivo), *caspa* (substantivo) *casp-ento* (adjetivo), *escorregar* (verbo) *escorreg-ão* (adjetivo). Assim, notamos também que o sufixo normalmente encontra-se conectado à estrutura de substantivos adjetivos, verbos e advérbios.

Diante do exposto, conclui-se que os afixos são elementos mórficos (partículas significativas) que ao serem integrados à base de uma palavra exercem funções de modificação de sentido, adicionando significados similares entre o radical primitivo e a nova palavra, ou ainda, adicionando significados opostos (é o caso dos prefixos). Além disso, podem indicar novas categorias gramaticais (no caso dos sufixos), assim, a base de uma palavra pode ser utilizada em diferentes circunstâncias gramaticais na produção do enunciado. Portanto, os afixos são recursos de extrema importância no Português, visto que são os responsáveis por formar novas palavras derivadas de uma primitiva, ou seja, a junção de diferentes afixos ao radical pode desencadear a criação de novos vocábulos.

3 Metodologia

A presente pesquisa foi organizada em três etapas principais: a coleta de dados, a análise dos dados e a revisão bibliográfica. Cada etapa foi cuidadosamente planejada para garantir a validade e a relevância dos resultados obtidos. Além disso, a pesquisa conta com uma abordagem bibliográfica qualitativa, pois busca analisar fenômenos sociais e comportamentais, procurando interpretar significados e contextos, permitindo uma análise de ideias apresentadas em livros, artigos e outros materiais. Assim, o principal foco dessa busca foram as expressões pejorativas formadas pelo uso de afixos, com ênfase nas postagens públicas do *Facebook*.

Para isso, foram coletados em torno de 64 *prints* de postagens da referida rede social, nos quais os afixos aparecem com frequência na formação de expressões pejorativas. Logo, devido à grande quantidade de dados encontrados no *Facebook*, selecionamos apenas 8 postagens, as quais contêm em sua composição palavras depreciativas. Logo, observamos nas mesmas que tais expressões, de cunho ofensivo, estão inseridas em contextos mais adequados para a realização de análises aprofundadas acerca do processo de formação destas expressões, considerando o contexto de produção de cada uma delas.

A partir dessa busca e da coleta de dados foi possível notar algumas palavras com estruturas mórficas formadas a partir da integração de *afixos* à “*raiz*” de cada uma delas, em alguns casos, alterando sua categoria gramatical. Diante disso, organizamos postagens nas quais há somente a presença de *prefixos*, outras contendo apenas *sufixos* e, ainda, postagens com a ocorrência dos dois tipos de afixos (*prefixos* e *sufixos*) juntos na formação de uma única palavra. Dessa maneira, acreditamos que a partir de uma análise rica e minuciosa exposta neste trabalho, em que se demonstra como esses elementos mórficos compõem determinadas palavras, é possível enriquecer o debate acerca da temática em questão.

Diante disso, percebemos que o *Facebook* como uma rede social utilizada pela maioria das pessoas serve como um espaço para expressão de opiniões, compartilhamento de experiências e interação social. No entanto, também é um campo fértil para o uso de linguagem pejorativa, que pode ser intensificado pelo uso de *afixos* em palavras complexas. Para mais, durante o processo de análise, respeitou-se a ética na pesquisa ao garantir que as postagens selecionadas fossem públicas e não identificáveis individualmente. Com isso, a pesquisa buscou evitar qualquer tipo de preconceito ou estigmatização ao discutir as expressões pejorativas. No decorrer de nossa pesquisa foi possível estabelecer um diálogo enriquecedor entre as diversas fontes consultadas e os dados coletados – postagens no *Facebook* contendo a presença de afixos (*prefixos* e *sufixos*) na formação de palavras pejorativas. Desse modo, observamos que esses

elementos mórficos desempenham um papel crucial na formação de novas palavras e expressões, muitas vezes carregadas de conotações negativas.

Diante desse contexto, deve-se pontuar que, ao analisar as postagens coletadas, notamos que a utilização de *prefixos* e *sufixos* em certos contextos não apenas modificam o significado original das palavras, mas também intensificam a carga emocional das expressões. Desse modo, observamos na seção seguinte a análise morfológica desses termos, considerando seu significado descrito nos dicionários: *Novo dicionário de Língua Portuguesa* (Figueiredo, 1913) e *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPDLP). Além disso, daremos ênfase aos aspectos estruturais, semânticos e contextuais de cada uma das palavras selecionadas, com o intuito de realizar um estudo aprofundado sobre essas construções linguísticas disseminadas no *Facebook*.

4 Análise do corpus

É sabido que grande parte dos vocábulos que compõem a Língua Portuguesa são formados a partir do processo de derivação, o qual ocorre, principalmente, pela inserção de *afixos*. Além disso, existem palavras formadas apenas por prefixos, outras somente por sufixos, e grande parte delas são constituídas por ambos os elementos mórficos. Desse modo, levando em consideração essas três classificações de afixos referente às palavras presentes no português e devido ao grande número de postagens no *Facebook* contendo esse tipo de construção linguística, organizamos nossas análises dispostas em três tópicos. O primeiro abrange o estudo de expressões ofensivas formadas com a inserção de prefixos (prefixação), no segundo tópico trataremos de palavras depreciativas construídas a partir da junção de sufixos a uma base primitiva (sufixação), e por fim, no último tópico, iremos nos deter na análise de expressões pejorativas derivadas por meio do acréscimo de prefixos e sufixos (prefixação e sufixação).

Inclusivamente, neste trabalho, utilizamos os termos "ofensivas", "depreciativas" e "pejorativas" como sinônimos, referindo-nos ao espectro de expressões que carregam um valor negativo em sua conotação e que são frequentemente empregadas em contextos de frieza ou desvalorização. Dessa maneira, embora cada um dos termos tenha tonalidades próprias, optamos por agrupá-los sob o mesmo conceito em nossa análise, uma vez que todos se referem à construção linguística que resulta em uma conotação negativa. Logo, essa escolha busca facilitar a compreensão das expressões formadas com afixos no contexto das postagens analisadas no *Facebook*.

4.1 Os prefixos em palavras pejorativas contidas no *Facebook*

Nas postagens selecionadas foram observadas 9 (nove) ocorrências de expressões pejorativas formadas a partir da inserção de *prefixos*, sendo 5 (cinco) formadas pelo *prefixo* “-in” e 4 (quatro) pelo *prefixo* “-des”. Diante disso, foram organizadas da seguinte forma:

Prefixo “-in”: *incompetente, insuportável, indecente, infeliz, insensível.*

Prefixo “-des”: *desleal, desclassificado, desequilibrado, desonesto.*

Destas palavras, ocupamo-nos em analisar apenas 2 (duas) ocorrências sendo elas: *insuportável e desclassificado*. Para isso, selecionamos duas postagens, presentes no *Facebook*, para cada uma das expressões

Figura 1: insuportável



Fonte: Facebook⁴

Há na figura acima a ocorrência da palavra “*insuportável*” utilizada por um usuário da rede social para se referir a um(a) flamenguista, isto é, aquele(a) que torce pelo clube do Flamengo – time de futebol brasileiro com maior número de torcedores⁵. Nesse sentido, é sabido que o termo empregado na postagem significa aquele(a) “Que não é suportável; intolerável; muito incômodo ou molesto” (Figueiredo, 1913, p.1099). Assim, caracteriza-se como um adjetivo, pois está atribuindo uma característica ao substantivo “*torcida flamenguista*”. Em vista disso, sabemos que a estrutura morfológica da palavra “*insuportável*” é constituída, principalmente, por dois elementos: o prefixo “-in” e a base “*suportável*”. Segundo Bechara (2009, p. 305), o elemento mórfico “in” significa “in-, im-, i- (sentido contrário, negação, privação): impenitente, incorrigível, ilegal, ignorância”. De outro modo, a palavra primitiva “suportável” possui a seguinte significação: “suportável. adj. Que se pode

⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/18CP4pb95Q/?mibextid=oFDknk>. Acesso em: 09 fev. 2025.

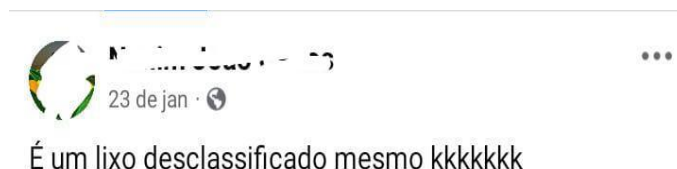
⁵ Flamengo ocupa o primeiro lugar no *ranking* das maiores torcidas do Brasil. Disponível em: [Pesquisa aponta clubes com maiores torcidas do Brasil; veja ranking | CNN Brasil](#). Acesso em: 09 fev. 2025.

suportar.” (Figueiredo, 1913, p. 1892), portanto, compõe a classe gramatical dos adjetivos, assim como o termo derivado dela.

Conclui-se que o prefixo “-in” quando introduzido à base “suportável” expressa a ideia de negação/oposição modificando o sentido da palavra, atribuindo-lhe uma nova significação, de valor negativo. Logo, o termo “suportável” (adjetivo) com o acréscimo do prefixo “-in” deu origem à palavra “insuportável” (adjetivo) que também se qualifica como um adjetivo, ou seja, não houve alteração na classe gramatical. Além disso, ao analisarmos a postagem, considerando o seu contexto, percebemos que tal expressão atribui à torcida flamenguista uma carga pejorativa, uma vez que o usuário se refere a ela como “uma raça insuportável” e, ainda, enfatiza que é bem melhor fazer parte dela do que não fazer. A partir disso, podemos inferir que o usuário também é um flamenguista e reconhece que determinada “raça”, de fato, caracteriza-se por ser insuportável, assim, torna-se mais favorável estar a favor dela do que contra ela.

Outra palavra pejorativa extraída do *Facebook* é o vocábulo “desclassificado”, ilustrado na figura 2 abaixo. Tal expressão foi utilizada por um usuário da rede social, em um determinado contexto político, no qual houve o compartilhamento de memes contendo imagens e frases irônicas que faziam referência ao atual presidente do Brasil – Luíz Inácio Lula da Silva, eleito à presidência no ano de 2022. Vejamos:

Figura 2: desclassificado



Fonte: Facebook⁶

A expressão “desclassificado” derivada do verbo “desclassificar”, que segundo o dicionário de Língua Portuguesa, apresenta dois significados, sendo estes, respectivamente, “tirar ou deslocar de uma classe. Desonrar moralmente; desacreditar; aviltar” (Figueiredo, 1913, p. 601). O termo “desclassificado” utilizado na postagem selecionada, adequa-se ao sentido de desonrar moralmente, conforme denominação do dicionário consultado, sendo assim, possui função adjetiva e significa “indivíduo, que pelo seu procedimento, é indigno de consideração; desacreditado” (Figueiredo, 1913, p. 601). Nesse contexto, deve-se considerar

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/15bPsx4hJb/?mibextid=oFDknk>. Acesso em 13 mar. 2025.
Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 27, jan-jun, p. 124-143, 2025 - 1ª edição

para a análise morfológica em questão, que a estrutura da palavra é composta por dois principais elementos: o prefixo “-des”, e a base “classificado”.

Em relação ao elemento mórfico “-des” Bechara (2009) afirma que “expressa ideia de “de(s), di(s) (negação, ação contrária, cessação de um ato ou estado, ablação, intensidade): desventura, discordância, difícil (dis + fácil), desinfeliz, desfear (= fazer muito feio), desmudar (= mudar muito)” (Bechara, 2009, p. 305). Por outro lado, no que diz respeito à raiz “classificado” encontramos uma significação aproximada do termo, a qual seria: “classificável adj. Que se pode classificar” (Figueiredo, 1913, p. 457). A partir disso, compreendemos que “classificado” significa aquele que foi selecionado ou qualificado, ou seja, que possui qualificação. Para esse entendimento, levamos em consideração que tal palavra teve origem a partir do verbo “classificar” e no que tange aos seus dois significados, focamos no segundo, respectivamente: “Distribuir em classes. Pôr em ordem. Determinar as categorias em que se divide e subdivide (um conjunto). * Qualificar. (Do lat. classis + facere)” (Figueiredo, 1913, p. 457).

Constatamos, então, que o prefixo “-des” integrado à estrutura da palavra “classificado” expressa a ideia de negação/oposição atribuindo ao enunciado uma carga negativa e refere-se ao destinatário de forma pejorativa, pois percebemos também, a partir do contexto da postagem, que ao utilizar o termo “desclassificado” o usuário não pretendeu dizer que a pessoa a quem se referia foi eliminada, por exemplo, de um time de futebol, mas sim que tal pessoa se caracteriza como alguém desonrado moralmente, desacreditado, rebaixado ou desvalorizado.

4.2 Os sufixos em palavras pejorativas contidas no Facebook

Também, observamos no Facebook 28 (vinte e oito) publicações que continham palavras pejorativas com terminações de sufixos. Sendo 5 (cinco) terminadas pelo sufixo “-enta”, 5 (cinco) pelo sufixo “-udo”, 4 (quatro) pelo sufixo “-ismo”, 3 (três) pelo sufixo “-ice”, 3 (três) pelo sufixo “-óide”, 2 (dois) pelo sufixo “-eiro”, 2 (dois) pelo sufixo “-oso”, 2 (dois) pelo sufixo “-ada”, e 2 (dois) pelo sufixo “-inho”. Considerando isso, dispusemos da seguinte maneira:

Sufixos: “-enta”: *piolhenta, jumenta, caspenta, pulgenta, nojenta*. “-udo”: *narigudo, peludo, orelhudo, pezudo, xifrudo*. “-ismo”: *idiotismo, criancismo, clubismo, grevismo*. “-ice”: *breguice, criancice, burrice*. “-óide”: *bestóide, babacóide, cretinóide*. “-eiro”: *cachaceiro, fuleiro*. “-oso”: *asqueroso, feioso*. “-ada”: *jaguarada, veadarada*. “-inho”: *empresáriozinho, jogadorzinho*.

Dessa forma, após revisar as 28 (vinte e oito) *postagens* identificadas na pesquisa, decidimos analisar especificamente 4 (quatro) palavras em virtude das limitações temporais e da restrição de espaço disponível para a elaboração deste artigo. Sendo assim, por conta de sua carga pejorativa, selecionamos para análise as palavras: *piolhenta*, *cachaceiro*, *breguice* e *babacóide*.

Figura 3: Piolhenta



Fonte: Facebook⁷

Na figura 3, percebemos que a palavra “*piolhenta*” deriva da palavra “*piolho*”, substantivo que significa “insecto parasita, de que há várias espécies, sendo a principal o pilho da cabeça” (Figueiredo, 1913, p.1561). Logo, essa palavra se transforma em um adjetivo, pois é formada pelo radical “*piolh*” e o sufixo “*-enta*”. Sendo assim, essa mudança de categoria gramatical ocorre, porque a palavra *piolhenta* descreve uma característica relacionada ao substantivo, apontando que algo ou alguém está infestado por piolhos. Além do mais, essa flexão de substantivo para adjetivo demonstra como as palavras podem assumir diferentes funções dentro da língua, enriquecendo a comunicação e permitindo descrever de maneira mais precisa as características dos seres e objetos. Assim, o sufixo “*-enta*”, nesse contexto, está indicando uma pessoa “*adj.* Que cria piolhos; coberto de piolhos; *M.* Indivíduo piolhento” (Figueiredo, 1913, p.1561). Além disso, no campo semântico da figura acima, o uso dessa expressão é considerado pejorativo, porque remete à ideia de falta de higiene e desleixo, associado à presença de piolhos. Com isso, essa expressão carrega uma conotação negativa que pode estigmatizar a pessoa, fazendo que se sinta menosprezada.

Figura 4: cachaceiro

⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1BTYbgREvC/>. Acesso em 13 mar. 2025.



Fonte: Facebook⁸

Na figura 4, apresenta-se uma postagem na qual o usuário utilizou a palavra “cachaceiro”. A expressão deriva do vocábulo “cachaça”, categorizada como um substantivo, porque dá nome à “Aguardente, que se extrai das borras do melaço e das limpaduras do suco da cana de açúcar. Espuma, produzida pela primeira fervura do suco da cana do açúcar” (Figueiredo, 1913, p. 328). Já a palavra “cachaceiro” é classificada com um adjetivo pois, nesse caso, gira em torno do substantivo, qualificando-o. Desse modo, “cachaceiro” é uma palavra formada pelo radical “cachaç” que se refere à cachaça, e pela terminação do sufixo “-eiro” que expressa uma qualidade associada ao radical. Assim, ele se torna um adjetivo, pois está indicando característica de um indivíduo, ou seja, dizendo que ele é cachaceiro.

Vale ressaltar que esta palavra possui dois significados que, segundo o *Novo dicionário de Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo (1913), significa “cachaceiro,¹ *adj. Pop.* Soberbo, arrogante, cachaçudo” (Figueiredo, 1913, p. 328). E “cachaceiro,² *adj. Bras.* Dado ao abuso da cachaça e que com ela se embriaga” (Figueiredo, 1913, p. 328). Diante disso, ambos significados são pejorativos no contexto apresentado, porque no significado¹ o usuário pode estar xingando uma pessoa de soberbo ou arrogante. E no significado² ele pode estar se referindo a alguém que faz o uso excessivo de cachaça, e geralmente, o indivíduo que bebe em excesso fica totalmente vulnerável servindo de crítica a outras pessoas.

Outra expressão pejorativa formada pelo uso dos sufixos extraída do *Facebook* é a palavra *breguice*, conforme ilustrado na figura 5.

Figura 5: breguice



⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/19uqYuyu45/>. Acesso em 13 mar. 2025.

Fonte: Facebook⁹

Podemos observar na postagem a presença da expressão “*Breguice*” que foi utilizada para se referir a alguém que costuma postar na rede social vídeos dançando Funk. Diante disso, vale destacar que, de acordo com o dicionário on-line de Língua Portuguesa, o termo utilizado pelo usuário possui as seguintes significações: “[1. Brasil informal] Qualidade do que é brega. 2. [Brasil informal] Coisa ou atitude que revela falta de bom gosto ou provincianismo”. (DPDLP, 2008). Logo, é possível constatar que tal palavra originou-se do adjetivo masculino e feminino “*brega*”, palavra que pode ser utilizada tanto como substantivo, quanto como adjetivo: “*brega*” (gênero musical) e “*brega*” (algo ou alguém que é cafona ou que tem mau gosto). Dessa forma, a estrutura morfológica do termo “*Breguice*” é composta por dois elementos formadores, a palavra primitiva “*brega*”, e o sufixo “*-ice*” que, de acordo com Bascheschi (2006, p. 111):

O sufixo *-ice* (< latim *-itie*) é basicamente formador de substantivos a partir de adjetivos e, a exemplo de *-ento*, está presente em grande número de vocábulos que designam características negativas (*maluquice*, *mesmice*, *pieguice*, *estultice*, *idiotice*, *burrice* etc.).

A partir disso, é compreensível que o sufixo “*-ice*” quando introduzido à estrutura morfológica da palavra “*brega*” (adjetivo) originou o termo “*breguice*” (substantivo), assim, percebemos que tal sufixo, além de intensificar o sentido da expressão em questão, modificou a sua classe gramatical. No entanto, ao analisarmos a postagem, considerando seus aspectos contextuais, podemos concluir que a expressão “*breguice*” não está sendo utilizada pelo usuário como um substantivo, e sim, como um adjetivo, visto que está qualificando alguém como uma pessoa muito brega, isto é, de muito mau gosto. Nesse contexto, podemos inferir que ao utilizar a palavra “*breguice*” para se referir à “menina que posta vídeo dançando funk” o usuário atribui ao enunciado um valor negativo e, nitidamente pejorativo, dado que, deixa explicitado o seu pensamento em relação àquela pessoa, caracterizando-a como alguém que está no auge da falta de bom gosto, isto é, no mais alto grau de mau gosto. Em outra perspectiva, a postagem analisada reflete um certo estigma relacionado ao gênero musical funk, preconceito que ocorre possivelmente pelo fato desse gênero ter sido popularizado nas favelas do Rio de Janeiro, e

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/15uDy3H1AE/?mibextid=oFDknk>. Acesso em 13 mar. 2025.

normalmente, ser marcado por letras sexualmente explícitas apresentando um ritmo dançante e acelerado.

Na figura 6, notamos que o usuário da rede social realizou uma postagem contendo a presença da expressão “*bobocóide*” para se referir a alguém que pronuncia o termo “*bolsomito*” – construção pejorativa formada pela junção dos termos: *Bolsonaro* e “*mito*”. É sabido que a palavra *mito* significa “1. Personagem, fato ou particularidade que, não tendo sido real, simboliza não obstante uma generalidade que se deve admitir”. (DPDLP, 2008). Logo, ao ser integrada ao radical “*Bolso*” sugere um tipo de ironia relacionada a certas atitudes tomadas pelo ex-representante do Brasil, principalmente durante a pandemia do Covid 19¹⁰, vírus que devastou o mundo todo. Tal construção morfológica é frequentemente utilizada por algumas pessoas para se referir ao ex-presidente Jair Bolsonaro, especialmente em contextos críticos ou de descontentamento.

Jair Bolsonaro, governou o Brasil de janeiro de 2019 até dezembro de 2022, destacou-se nas eleições de 2018 como um candidato bastante polêmico, prometendo combater a corrupção e a violência de uma maneira um tanto inusitada. Além do mais, sua campanha foi marcada por um forte uso das redes sociais e uma retórica polarizadora que dividiu a opinião pública. Deste modo, a figura de Bolsonaro continua a ser um tema polêmico no Brasil, simbolizando tanto apoio fervoroso quanto resistência significativa, pois suas políticas e estilo de liderança deixaram um legado que ainda impacta o cenário político do país.

Em outra perspectiva, no que diz respeito ao termo “*bocoóide*” empregado na postagem abaixo, é sabido que este trata-se de uma expressão de uso informal e que, possivelmente, tenha derivado do adjetivo “*boboca*” – palavra que significa “[Brasil, Informal] que ou quem é muito bobo” (PDLP, 2008).

Figura 6: Bobocóide



Fonte: Facebook⁶

¹⁰ Disponível em: <https://www.paho.org/pt/historico-da-emergencia-internacional-covid-19>. Acesso 13 mar. 2025.

Diante disso, para que possamos compreender a construção morfológica da expressão “*bobocóide*” cabe destacar que a sua estrutura é formada por dois principais elementos: a base “*boboc*” (radical da palavra *boboca*) e o sufixo “-óide”.

De acordo com o Dicionário Online de Língua Portuguesa o sufixo “-óide” é definido como “Designativo de forma ou semelhança (ex.: *fungoide*; *intelectualoide*; *ulceroide*). Desse modo, podemos inferir que a junção do sufixo “-óide” à base “*boboca*” (adjetivo) resulta na expressão pejorativa “*bobocóide*” (adjetivo) e expressa a ideia de semelhança entre o adjetivo e a pessoa a quem se refere o enunciado. Considerando o contexto em que esse termo foi utilizado, podemos perceber que o usuário se refere à pessoa que pronuncia o termo “*bolsomito*” de forma negativa, caracterizando-a como alguém que é muito bobo(a) ou ingênuo(a). Além disso, a palavra “*bolsomito*”, por si só, caracteriza-se como um termo de cunho pejorativo, visto que, é utilizado de forma irônica por opositores do ex-presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro.

Diante do exposto, devemos considerar a colocação de Bechara (2009), na qual ele afirma que “[...] o sufixo assume uma função morfológica, pois, em geral, altera a categoria gramatical do radical de que sai o derivado (real adj. Õ realidade s., embora também possa não lhe alternar a categoria, como feio adj. Õ feioso adj.)” (Bechara, 2009, p. 283). Portanto, o sufixo pode ou não alterar a classe gramatical de uma palavra e, nesse caso, o sufixo “-óide” apenas intensificou o sentido pejorativo da palavra primitiva mantendo a sua classe gramatical.

4.3 Prefixos e sufixos em palavras pejorativas contidas no *Facebook*

Prosseguindo a análise sobre as expressões pejorativas, é fundamental observarmos como os afijos (*prefixos* e *suffixos*) atuam em conjunto para mudar o sentido e a formação original dos termos. Neste contexto, focaremos agora nas palavras “*abestalhado*” e “*endemoniado*” que exemplificam como os afijos podem modificar termos neutros em expressões carregadas de conotação negativa. Além de tudo, ao examinarmos esses exemplos específicos, podemos perceber como a adição de *prefixos* e *suffixos* intensificam a carga negativa associada a esses termos, refletindo atitudes sociais que moldam a forma como nos expressamos nas plataformas digitais. Vejamos as figuras 7 e 8.

Figura 7: endemoniado



Fonte: Facebook¹¹

Em uma primeira análise, percebemos na figura acima que o usuário fez uso da palavra “*endemoniado*”. Palavra com estrutura morfológica constituída por três elementos: o prefixo “*en-*”, a raiz “*demônio*” seguida do sufixo “*-ado*”. Logo, o prefixo “*en-*” indica uma ideia de interioridade ou de estar dentro de algo, assim, podemos inferir que tal elemento introduzido na estrutura da palavra “*demônio*” sugere que a pessoa está possuída por um demônio, ou seja, que essa influência negativa está dentro dela.

Já a raiz “*demônio*” é um substantivo que designa um “espírito sobrenatural, que, segundo o Polytheísmo, presidia ao destino de cada homem. Gênio do mal ou espírito sobrenatural, que, segundo o Christianismo, procura a perdição dos homens. Diabo, satanás, belzebu. Pessoa ruim. Pessoa turbulenta. Pessoa feia” (Bechara, 2009, p. 605). Ainda, podemos caracterizá-lo como uma entidade maligna ou espiritual que é frequentemente associada ao mal e à possessão. Por outro lado, segundo Bechara (1928, p. 339), “prefixos e sufixos recebem o nome de afijos; são prefixos os afijos que se antepõem ao radical, e sufixos os que se lhe pospõem”. Sendo assim, “*-ado*” trata-se de um sufixo, visto que, é acrescentado ao final da palavra e pode ser classificado como um formador de adjetivos, o qual indica um estado ou condição resultante de uma ação.

Portanto, podemos dizer que no contexto em que “*endemoniado*” foi empregado, o prefixo “*-en*”, transforma a raiz que é um substantivo, em um adjetivo que descreve uma condição de estar possuído. Enquanto o sufixo “*-ado*” atribui a palavra a ideia de que a pessoa se encontra no estado resultante da ação de estar endemoniado, isto é, possuído. Diante disso, nota-se, dessa forma, que a palavra “*endemoniado*” carrega uma carga negativa e ofensiva, pois implica que o indivíduo está sob a influência de forças malignas. Dessa maneira, essa expressão não só desumaniza a pessoa a quem se refere o enunciado, mas também sugere que ela é incapaz de controlar suas ações ou pensamentos.

¹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1Lm8R6Puue/>. Acesso 15 mar. 2025.

Na figura 8, inicialmente, vemos que a palavra “*desnaturado*” aparece no contexto pejorativo, pois a pessoa está mencionando que o parceiro dela não está contribuindo com certas atividades do cotidiano, ou seja, o uso desta palavra é mais frequente em contexto familiar, por exemplo, na expressão: “pai desnaturado” – usado para caracterizar um pai que não cumpre com suas responsabilidades.

Figura 8: Desnaturado



Fonte: Facebook¹²

Analisando esta palavra, nota-se que vem da palavra “*natureza*” que, segundo Figueiredo (1913, p. 624), é um substantivo que significa:

Conjunto de todos os seres que constituem o universo. Conjunto das leis que presidem à existência das coisas e a sucessão dos seres. *Força activa, que estabeleceu e conserva a ordem natural de quanto existe. *Ordem natural do universo. Aquillo que constitue um sêr em geral, criado ou incriado. Essência ou condição própria de um sêr ou de uma coisa. Conjunto das propriedades de um ser organizado. Constituição de um corpo. Temperamento de cada indivíduo; carácter, índole: *o ódio é contrário à minha natureza*. *Condição do homem, considerado anteriormente à civilização. *Objecto real de uma pintura ou esculptura. *Pop*. Intestinos: funcções digestivas: *a fruta faz bem à natureza*. *Partes pudendas do homem e da mulher.

Diante disso, a palavra “*desnaturado*” é derivada do verbo “*desnaturar*” que significa “Tornar oposto aos sentimentos que são ao homem. Alterar a natureza de. Tornar desumano, cruel. **O mesmo que desnaturalizar*” (Figueiredo, 1913, p. 624). Assim, pode ser usado em contextos figurativos, como em relação a comportamentos, características pessoais ou até mesmo em questões filosóficas sobre a natureza, de acordo com o significado.

Assim, esta palavra é previamente formada pelo prefixo “*des-*” indicando negação, reversão ou afastamento. No caso, “*desnaturado*”, sugere que algo foi retirado ou afastado de sua natureza. E a raiz “*natur*” indica a essência ou característica original de algo. Por outro lado, a terminação “*-ado*” é um sufixo que forma adjetivos, geralmente apontando uma qualidade ou

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/15d31n1WPY/>. Acesso em 15 mar. 2025.

estado resultante da ação do verbo. À vista disso, infere-se que a ação de desnaturar foi realizada, resultando no estado de ser desnaturado.

Portanto, a palavra “*desnaturado*”, nesse contexto, pode ser considerada como uma expressão pejorativa, porque carrega uma conotação negativa ao sugerir que alguém se afastou de sua essência ou natureza original. Ainda mais, quando usada para descrever uma pessoa, afirmando que essa pessoa não age de acordo com seus princípios ou, como sua natureza, sugere que deveria agir. Por isso, é fundamental realizarmos esse estudo morfológico a fim de compreendermos como as palavras ganham forma e sentido no contexto em que são usadas, principalmente nas redes sociais.

5 Considerações finais

Com base em nossos pressupostos teóricos e na análise dos dados coletados, contendo a presença de expressões pejorativas formadas pelo uso de *afixos*, constatamos que o *prefixo* possui um grande poder de significação (semântica). Nesse sentido, esse elemento ao ser introduzido no início de determinada palavra é capaz de transformar o seu sentido, na maioria das vezes, criando termos com significados opostos ao significado da base primária da qual derivaram – Como podemos observar na análise das palavras “*insuportável*” e “*desclassificado*” que foram originadas a partir das palavras “*suportável*” e “*classificado*”, respectivamente. Percebemos, então, que tais termos possuem sentidos totalmente divergentes do significado da palavra primária.

Nesse contexto, no decorrer de nossas análises foi possível observar de que forma ocorre o processo de prefixação dessas palavras complexas, e como os prefixos contribuem para alteração da significação de uma palavra, atribuindo a ela uma carga negativa e, em certos casos, atribuindo um valor nitidamente pejorativo sem, contudo, alterar sua classe gramatical.

No que se refere às expressões pejorativas construídas com a integração de *suffixos*, percebemos que esses elementos que se acrescentam ao final das palavras desempenham um papel crucial na formação e modificação de seus significados. Dessa maneira, ao serem adicionados, os *suffixos* podem alterar, ou não, a categoria gramatical da palavra, transformando substantivos em adjetivos, verbos em substantivos e assim por diante. Por exemplo, percebemos na análise das palavras “*piolhenta*” e “*cachaceiro*”, que ao adicionar o sufixo “*-enta*” a um substantivo como “*piolho*”, formamos o adjetivo “*piolhenta*”, que descreve uma característica. E ao adicionar o sufixo “*-eiro*” a um substantivo como “*cachaça*”, formamos o adjetivo “*cachaceiro*”, que também descreve uma característica. Essa flexibilidade na formação de

palavras enriquece a língua e permite uma comunicação mais precisa e variada. Entretanto, há casos em que o sufixo apenas modifica ou intensifica o sentido da palavra como, por exemplo, na palavra “*bobocóide*” (adjetivo) que derivou da expressão “boboca” (adjetivo), portanto, constatamos que o sufixo “-óide” manteve a classe gramatical da palavra. Assim, observamos que os sufixos não apenas mudam a forma das palavras, mas também ampliam nosso vocabulário e nossa capacidade de expressão.

Dessarte, é crucial ressaltar que a pejoratividade nas interações do *Facebook* é um fenômeno que merece atenção e reflexão. A análise realizada neste artigo, embora não apresente resultados inéditos, confirma visões já amplamente discutidas na literatura e fornece novas evidências por meio de exemplos concretos que ilustram como o uso de expressões pejorativas, muitas vezes impulsionado pela impessoalidade do ambiente virtual, pode levar a um desgaste nas relações interpessoais e à disseminação de discursos de ódio. Essa prática não apenas desumaniza os indivíduos que são alvos dessas ofensas, mas também reflete uma cultura de intolerância que se espalha rapidamente nas redes sociais, visto que ao se utilizar termos depreciativos, os usuários podem reforçar estereótipos negativos e contribuir para um ambiente hostil.

Em síntese, é fundamental reconhecermos a responsabilidade que temos ao nos comunicarmos, sobretudo, no ambiente virtual, haja vista que a linguagem utilizada nas redes sociais pode impactar não apenas a percepção que temos dos outros, mas também a forma como nos vemos. Logo, refletir sobre o uso da linguagem pejorativa é um passo relevante para desenvolver um ambiente mais inclusivo e respeitoso não só no *Facebook*, mas também em outras plataformas digitais.

Referências

- "Boboca", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2008-2025. Disponível em: boboca - Dicionário Online Priberam de Português. Acesso em: 27/01/2025.
- "Breguice", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2008-2025. Disponível em: breguice – Dicionário Online Priberam de Português. Acesso em: 22/01/2025.
- "Mito", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2008-2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mito>. Acesso em: 26/02/2025.
- "Óide", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2008-2025. Disponível em: óide - Dicionário Online Priberam de Português Acesso em: 27/01/2025.

BASCHECHI, C. *Os valores expressivos dos afixos na norma urbana culta de São Paulo*. São Paulo, 2006. (Mestrado em Língua Portuguesa-área de concentração em linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2009.

CASTILHO, A. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010. 768p.

FIGUEIREDO, C. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: livraria clássica editora, 1913.

GLEASON JR., Henry Allan. *An introduction to descriptive linguistics*. [Introdução à linguística descritiva]. Trad. de João Pinguelo. 2.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1985.

MARGOTTI, R.; WESSLING, F. *Morfologia do Português*. UFSC, UAB. — Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

Recebido: 25/03/2025

Aprovado: 21/05/2025

Publicado: 30/06/2025

Entre destino e suas vi(d)as (entrevista com Maria Esther Maciel)

É uma humana solidária. Se ela vai com as outras marias, é sobretudo para ajudá-las. E não importa que as outras sejam aves, insetos, plantas ou crustáceos, pois todas as criaturas lhe são caras. Por outro lado, se ela ensina a todas o que pode, com cada uma aprende o que não sabe. Juntas, enfrentam qualquer situação complicada. E mesmo quando está só, o que ela aprendeu com as outras deixa sua vida mais calma.

(“Maria-vai-com-as-outras”, Maria Esther Maciel)¹

Adonai Medeiros (doravante, AM): Nós temos conhecimento, ainda que institucional, a respeito de sua formação como crítica e professora, suas pesquisas e afins. Mas, literária e artisticamente, quem é Maria Esther Maciel? Como ela se construiu e constrói tanto em termos de leitura (literatura, música, filosofia, pintura etc.) quanto de escrita?

Maria Esther Maciel (doravante, MEM): Antes mesmo de ser alfabetizada, eu já gostava de inventar e contar histórias. Mas só comecei a escrever quando, mais tarde, iniciei minha trajetória de leituras. Muitos escritores me acompanharam ao longo da adolescência e juventude: Cecília Meireles, Charles Dickens, George Elliot, Louisa May Alcott, Jane Austen, José de Alencar, Eça de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rêgo, Lygia Fagundes Telles, Rilke, Baudelaire, Machado de Assis, Dostoiévsky. Comecei a escrever poemas ainda na infância. Depois, por volta dos 15 anos, quando li uma versão brasileira de *As mil e uma noites*, resolvi escrever uma história mirabolante passada no mundo árabe, que foi publicada em capítulos num jornal de Patos de Minas. Nessa época, também comecei a escrever contos, resenhas, artigos e crônicas.

A leitura foi, sem dúvida, o meu maior impulso para a escrita. Das revistas em quadrinhos e contos de fadas, passando pelos clássicos brasileiros e estrangeiros, até os livros de diferentes gêneros que encontrava nas bibliotecas e nas livrarias que eu frequentava, fui me moldando cada vez mais pelas coisas que lia. Dicionários e

¹ MACIEL, Maria Esther. Maria-vai-com-as-outras. In: MACIEL, Maria Esther. *Pequena enciclopédia de seres comuns*. São Paulo: Todavia, 2021. p. 32.

enciclopédias também foram medulares para minha formação. Ao ingressar na universidade, apaixonei-me pela filosofia: primeiro, a clássica e a medieval; depois, a de autores como Heidegger, Kierkegaard, Hegel e Bachelard. O cinema foi igualmente importante para a minha formação, bem como a música (em diferentes gêneros) e a dança (fiz aulas de ballet por vários anos). Interessei-me também por pintura e desenho, motivada sobretudo por Paul Klee.

Enfim, a literatura, a filosofia e as artes moldaram (e moldam), de maneira incisiva, a Maria Esther Maciel.

AM: Os lugares de seus romances parecem ser um misto de determinado traço da cidade, isto é, uma cultura letrada, e o que geograficamente se considera “interior”, o qual abarca a cultura letrada na cultura local. Os próprios nomes dos lugares, praticamente todos localizáveis no mapa, são cápsulas de sentidos: Córrego do Sono, Terra Verde, Barbacena, viaduto das Almas, rio Paranaíba etc. A cultura interiorana vem fortemente, como o é nos interiores de nosso país, arraigada por um mundo católico e um imaginário de bichos e plantas. Nela convive santos e benzedeadas, ora em conflito (como Matilde depreciando a avó paterna Ana), ora em harmonia e expandido a compreensão do mundo e de ser (como Ana Luiza enverando por caminhos aparentemente dissonantes). Disso sobrevém, ao menos diretamente, uma relação entre seus romances, os nomes de suas personagens e o mito. Como a sra. pensa/pensou nos lugares ao construir suas obras tendo em vista o imaginário (cultural) que os sonha?

MEM: A vida interiorana, com todos os seus componentes geográficos, culturais e religiosos, atravessa meus romances de maneira incisiva e oblíqua ao mesmo tempo. Pequenas cidades de Minas se fazem presentes ou serviram de referências para que eu construísse algumas cidades fictícias. Em *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*, a minha cidade natal – Patos de Minas – é o cenário predominante. Em *Essa coisa viva*, ela não aparece, mas se insinua na imaginária *Terra Verde* – não localizável no mapa. Córrego do Sono e São Crispim da Moita também vieram de minha imaginação. Outras cidades existentes do Brasil e do mundo também compõem os espaços ficcionais de minhas obras. Isso tudo advém de minha própria experiência como mineira de Patos de Minas, que frequentou assiduamente, na infância e adolescência, a área rural, vive há mais de trinta

anos em Belo Horizonte, morou um tempo em Londres e é apaixonada por viagens pelo mundo e por diferentes culturas. Ou seja, mesmo quando imaginei espaços e histórias fictícias, não deixei de aproveitar fragmentos de minha memória, paisagens e cenas de meu passado antigo e recente.

Thiago Machado (doravante, TM): O colapso das florestas, o calor das grandes cidades, a poluição e o desmatamento dos mais diversos espaços ao longo dos séculos engendraram uma forma de crítica que pensa a relação entre a literatura (e as demais formas de arte) e a natureza. Em um mundo como o nosso, marcado pelas emergências climáticas, estudar bichos e plantas é uma questão de resistência?

MEM: Sem dúvida. O mundo, como pontuou a escritora polonesa Olga Tokarczuk, “encolheu muito ao longo do último século”, o que tem a ver com os estragos que humanidade tem feito na natureza, a apropriação generalizada de suas florestas e rios, os usos indevidos de seus oceanos, as práticas de crueldade contra os animais e a extinção de várias espécies. Daí termos, diante dessa “experiência da pequenez do mundo”, uma sensação de que ele está caminhando a passos largos para o fim.

Diante disso, estudar as vidas não humanas, escrever sobre bichos, plantas e rios, tentar entrar, ainda que com um esforço de imaginação e exercícios de empatia, no espaço interior desses viventes não deixa de ser um ato de resistência. Mais do que nunca, precisamos buscar vias de reconfiguração não apenas do aqui/agora do mundo, como também das nossas relações com os seres que o habitam.

TM: Professora, há na sua obra como estudiosa um interesse genuíno por temas e questões que, embora flertem com as discussões críticas atuais (fatores econômicos, sociais e de gênero), se voltam para um lugar mais substantivo (nomes, bichos, plantas, meio ambiente, entre outros), o que me faz perguntar: qual a importância de um trabalho crítico como esse na atualidade?

MEM: Creio que os estudos voltados para um olhar crítico, assentado em reflexões éticas, políticas, culturais e ecológicas sobre a questão dos viventes humanos e não humanos num mundo em perigo podem contribuir para um entendimento mais matizado da noção de vida, despertando a consciência e a sensibilidade pessoas no que tange aos desastres que tomam conta da natureza e levando-nos a rever nossa relação com as alteridades não humanas e com o próprio conceito de humanidade.

AM: A construção de seus seres comuns me lembra bastante a imanência-emergente dos textos, ou ensinamento-enigma, provindos de um Chuang-Tsu, Lao Tsé, *I-Ching*, os koans (zen-)budistas, ou mesmo Heráclito. Que lugar de ser se desvela e ocupa seus seres comuns? Desde seus livros de poesias eles se mostram como uma imanência de instantes. Eles são, desta forma, tão *clandestinos* assim ou nós, cidadãos, que nos esquecemos deles e os tornamos “estrangeiros” em suas próprias terras?

MEM: Eles são *clandestinos* num espaço que já não lhes pertence, já que nós – indiferentes à sua existência – os expulsamos de suas próprias terras. O lugar de ser que os meus seres comuns ocupam no território da escrita é o da imanência provisória, em estado de movimento. Deles, busco extrair lampejos de sabedoria, instantes de revelação.

AM: A Zenóbia, personagem recorrente e, sendo a mesma, re-apresentando-se sempre diferente, construiu-se junto da escritora Maria Esther Maciel? Como se deu seu surgimento? Ela parece, embora em muitos momentos como personagem(ns) de livros distintos, mais um heterônimo – inclusive com livro sendo a ela dedicado –, cujas obras (de botânica, livros de santos, poesia, contos, romances) estão em um lugar onírico acessado somente por quem lê, sonhando, seus invisíveis livros através de suas obras – a exemplo, cito a *Pequena enciclopédia de seres comuns*, que me parece, conforme biografia de Zenóbia, ter sido a fala deste silêncio zenobiano. Seria ela um heterônimo? (ou ainda – uma pergunta quase infame –, um heterônimo que escreve sob o pseudônimo Maria Esther Maciel?)

MEM: Em Zenóbia ressoam várias mulheres que conheci, que imaginei, que eu gostaria de ser, que sou e não sou. Eu a criei, meio ao acaso, ao escrever o poema “As idades de Zenóbia” para uma revista literária. Depois, não consegui mais me desvencilhar dela. Sua presença se instalou dentro de mim, como que me convocando a escrever sobre sua vida. Foi algo muito forte, um encontro com alguém que já estava dentro de mim e eu não sabia.. Resolvi, então, escrever um livro-retrato centrado na figura dessa mulher que trazia em si todas as idades.

Eu poderia associá-la, certamente, a um possível heterônimo. No rastro de Fernando Pessoa, que criou seu mestre Alberto Caeiro, acabei por criar aquela que se tornaria a minha mestra e tem me ensinado tanto sobre o não sei.

Digo que aprendi muito com ela sobre botânica, zoologia, chás, vidas de santos, culinária, enciclopédias, dicionários, listas e os enigmas do humano. Sua sabedoria me ajuda a sobreviver em meio às agruras do mundo. Por isso, desde que nasceu na minha escrita, Zenóbia tem frequentado (ou escrito?) todos os meus livros. Talvez seja ela mesmo quem escreve tudo, sob o pseudônimo Maria Esther Maciel.

TM: O nome, esse dado linguístico normalmente arbitrário e opaco em muitas culturas, é, em comunidades indígenas, levado bastante em consideração. Passa-se meses para escolher o nome de alguma criança, a fim de que haja entre aquele ser nascido e o nome escolhido uma identidade articulada. Esse seu interesse pelo antropônimo, a meu ver, resgata e unifica o seu trabalho crítico e artístico: a onomástica, a zooliteratura e a ecocrítica encontram aí uma correspondência sem igual. O nome, então, para a senhora é um lugar de encontro com a tradição e que permite, ao mesmo tempo, pensar o contemporâneo e suas questões?

MEM: O nome é o registro de nossa presença na terra. É ele que sobrevive para além das pessoas e fica, enquanto inscrição, nos epitáfios e nos documentos, resguardando-nos do esquecimento. Como nos ensinam os povos indígenas, saber escolhê-lo bem é fundamental. Todo nome tem uma história e uma etimologia que se reinventam a cada pessoa que o recebe.

Tendo a pensar nos nomes como formulários em branco a serem preenchidos pelas experiências de quem os têm. Nesse sentido, são as pessoas que determinam os nomes e não o contrário. Cada indivíduo dá ao seu nome um matiz, um destino, uma forma. Sempre me interessei pelos significados dos nomes próprios, científicos e populares que são atribuídos aos seres vivos, humanos ou não. Interesse-me também por nomes de cidades, ruas, rios e lugares em geral. Daí o uso recorrente que tenho feito de recursos onomásticos na minha literatura, em especial em *O livro de Zenóbia*, *O livro dos nomes* e *Pequena enciclopédia de seres comuns*.

AM: No *Livro do desassossego*, Bernardo Soares diz que *quem tem Deuses nunca tem tédio*, abrindo-nos a um lugar de criação originária, um lugar em que o mito engendra realidades. Zenóbia, que possui ela mesma um nome mítico, e que carrega nele e a partir dele a vida, uma vida em sonho, vive uma vida de destino de repetições e diferenças, perseguindo as cobras, flora e a escrita. Suas intercorrências flagram a imagem do oroboro. Como lhe veio, ou lhe tomou a mão, essa escrita de nome-mito?

MEM: O nome Zenóbia nunca deixou de me intrigar. Existiram (e ainda existem) mulheres chamadas Zenóbia na cidade em que nasci, incluindo três que conheci pessoalmente. Foi ainda na adolescência que eu soube da história da impressionante rainha Zenóbia, que fundou o Império de Palmira no século III, desafiou o Império Romano e conquistou a Síria e outros países do Oriente Médio. Anos depois, li um romance de Nathaniel Hawthorne, intitulado *The Blithedale Romance*, que tem uma personagem bastante curiosa, chamada Zenóbia, que ficou na minha memória. Eu nutria um certo desejo, desde aquela época, de também inventar uma personagem com esse nome. O que se realizou entre 2003 e 2004.

Em seguida, ao escrever *O livro dos nomes*, pesquisei a etimologia do nome Zenóbia para compor um dos verbetes onomásticos que o integram e descobri que ele é uma combinação de *Zenos* e *bios*, significando “vida dada por Zeus”. Encontrei, ainda, uma planta denominada cientificamente de *zenobia pulverulenta* ou *speciosa*. Como se vê, a trajetória desse nome é longa e sugestiva, com uma carga mítica, histórica, literária e biológica.

AM: Falando ainda da zoóloga, em “Zenóbia, ou o roubo das palavras”, fica até em suspense, ou um clima de que, ao chegar no limiar do ciclo/círculo do romance *O livro dos nomes*, quem narra roubou o caderno que continha as “minúcias todas” de cada “história”² planejada por Zenóbia. Como o foi o planejamento d’*O livro dos nomes*? Deu-se a partir do poema “Lídia” ou é anterior a ele? Como foi ser a mão que escreve este “crime literário” do qual somos testemunhas?

MEM: Como sou afeita aos artifícios borgianos, procurei “brincar” com a autoria de *O livro dos nomes*, valendo-me dessa ideia do “roubo das palavras” ou, como você resumiu de forma bem-humorada, do “crime literário”. Em *O livro de Zenóbia* eu já havia incluído alguns textos (em sua maioria, listas) que teriam sido extraídos dos cadernos de minha personagem. Foi por meio desses jogos autorais que a Zenóbia emergiu no meu universo ficcional como um alter ego (ou heterônimo), permanecendo nessa condição até hoje. O que tem me permitido embaralhar ficcionalmente os limites entre verdade e ficção.

O planejamento de *O livro dos nomes* deu-se a partir do poema a que você se refere. Como se vê, a poesia costuma ser o ponto de partida para minhas narrativas. Após a escrita de *O livro de Zenóbia*, eu tinha feito um roteiro para uma trilogia que incluiria *O livro dos nomes* e *O livro das coisas*. Entretanto, o projeto foi interrompido antes que eu iniciasse o terceiro livro, em decorrência de um súbito e grave problema de saúde que me obrigou a adiar todos os meus planos literários e quase me levou embora. Sobrevivi e, tão logo me senti pronta para retomar a escrita, fui surpreendida por uma perda muito dolorosa, que me deixou “anestesiada” por um bom tempo. O impulso criativo só voltou durante a pandemia, quando eu já havia me mudado para uma nova casa com um jardim inspirador. Retomei, assim, a escrita dos livros que tinham ficado pelo caminho, como o *Pequena enciclopédia de seres comuns* – que, num primeiro momento, teria vindo dos cadernos de Zenóbia – e *Essa coisa viva*, romance que receberia o título *O livro das coisas*, mas acabou por se tornar outra coisa. Dessa forma, a trilogia não se efetivou. Mas Zenóbia continuou em todos eles, com maior ou menor intensidade. Agora estou às voltas com a escrita de um outro romance em que Zenóbia retorna como madrinha da narradora.

² Cf.: Maciel, Maria Esther. **O livro dos nomes**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008. p. 169.

AM: Cada nome n’*O livro dos nomes* vale por si mesmo, mas possui interdependência em relação ao outro, pois este outro expande, delicadamente, o sentido de si mesmo e com ele se conecta, direta e indiretamente. Isso forma um emaranhado de histórias, uma teia de aranha, que somente podem ser contempladas como em um “olhar de aranha”, por vulto, embora a quantidade de olhos. Este livro rizomático é pensando – no sentido de cuidar – para uma travessia nômade e fronteira, de limites que apenas podem ser vistos se tentados? Penso, por exemplo, no que foi para mim ler este seu romance. Primeiro li o vanguardeiro Antônio e segui as histórias das personagens que na história dele e da personagem que ele apresenta (Sílvia). Foi uma leitura “arborígena”. Porém, percebi que (isso se não me perdi totalmente) apenas Kelly ficou de fora. Ela não é citada (pelo menos não nominalmente) em nenhuma outra história. Todavia, a partir dela, é possível alcançar todas as outras. Aliás, ela é o amparo dos nomes – no duplo sentido deste intertítulo. Como fora construída essa inter-relação de histórias e nomes? Teve algum personagem com nome alterado na versão publicada? Se sim, seu nome mudou a sua história e o curso de outras?

MEM: Fiquei gratificada em saber sobre sua leitura “arborígena” de *O livro dos nomes*. Quando o concebi com meu “olhar de aranha”, eu estava disposta a me empenhar para que ele adquirisse uma feição híbrida e rizomática. A leitura de uma obra medieval sobre vidas de santos, intitulada *Legenda áurea*, de Jacopo de Varazze, foi muito importante para a concepção do livro. Fiquei impressionada com a forma como o autor criou etimologias fictícias para justificar as virtudes dos santos que integram seu repertório, antes de narrar as fantásticas histórias de vida de cada um. Essa obra funcionou como um impulso e um ponto de partida para mim. Passei, então, a montar uma longa lista de nomes próprios e, como precisava de apenas um para cada letra do alfabeto, escolhi 26. Pus-me, ainda, a acrescentar novos significados a eles. Todos os verbetes, sem exceção, são uma mistura de referências etimológicas legítimas e inventadas. Às vezes fui conduzida pelo som de um determinado nome ou por suas evocações visuais. Irene, por exemplo, associei tangencialmente a ira; Lídia, à ideia de “mulher lídima” ou ao explosivo chamado “lidite”, derivado de um ácido; Sílvia, a “silvo ofídico”. E assim por diante.

Já os meus personagens, surgiram de minha imaginação e de minhas vivências. São vidas que, em sua maioria, contrariam os significados dos nomes que possuem ou se

desviam de quaisquer premonições. Tão logo selecionei os nomes, fiz rascunhos das personagens e de suas possíveis histórias. Restava-me, assim, combinar tudo para criar narrativas interligadas e construir um romance sem cronologia, feito de peças montáveis e desmontáveis. O que me deu mais trabalho foi costurar as partes, entrelaçando de forma coerente os nomes, as relações de parentesco e os detalhes de vida dos personagens. A solução encontrada para não me perder foi escrever o livro de forma não-sequencial. Ao invés de seguir a ordem alfabética de A a Z, optei por um viés, digamos, mais relacional. Comecei pelo Antônio, depois parti para Sílvia (mulher dele), os filhos Eugênia, Ulisses e Vanessa, a empregada da casa (Irene) e a avó desta, Quitéria. E assim por diante. Dessa maneira, tive um controle maior do conjunto e me preservei da dispersão. Como você observou, a Kelly foi a única a não entrar em outras partes, apesar de sua história estar conectada com as outras. Nenhum nome foi alterado na versão publicada.

AM: Qual o sentido do abandono em suas obras? Não me parece ser tão somente o abandono como simples “deixar de lado”, “desamparo”, mas sim um lugar de abertura, do aberto – isso soa a Heidegger – de um a-bandono, de uma fronteira que entrega o humano a uma potência – na leitura de Agamben – de ser, cujos limites, além de não serem definidos, provocam, quando instados, a sua própria ruptura, seu deslimite. Ora o abandono se dá por meio do outro, o que gera uma violência (uma força, um vigor) que, por sua vez, transmuta o abandonado – para o que quer que venha a se dar no/com o abandono –, podemos pensar em Ana Luiza – que grafa assim, na repetição do nome da avó materna, por impulso da mãe; ora é a personagem em autoabandono, abandono de si mesma em outro – seja ele um outro de si, o que não é, ou outro em sua alteridade, podemos pensar, neste caso, tanto em Ana Luiza e Beatriz, ambas se deixaram à deriva de si. São vários os exemplos.

MEM: Em seus apontamentos bem elaborados e consistentes, você já antecipou grande parte de minha resposta e iluminou, por um viés poético-filosófico, a questão do abandono, tão presente nas vidas de minhas personagens. É isso mesmo: o abandono é desamparo e abertura, carência e redenção, limite e deslimite, a um só tempo. Você menciona Ana Luiza/Luísa, de *Essa coisa viva*, e Beatriz, de *O livro dos nomes*, que possuem pontos de afinidade. Creio que Lídia também poderia ser citada. Mesmo porque

seria ela a protagonista-narradora, no lugar de Ana Luiza. Todas viveram sob o signo do abandono, dos paradoxos pessoais e familiares.

AM: Esse abandono traz consigo a vingança, viger o que há de viger, gerando novos ciclos de violência. Matilde sofria castigos de sua mãe Luiza. A filha/neta recebeu o nome das avós: Ana (paterna) Luiza (materna). Matilde convenceu a filha a assinar seu nome qual o da avó (apesar de ser registrada como “Luísa”) o que traz consigo uma história alheia, e não a vazia, em branco. O próprio nome das personagens – Matilde e Luiza/Luísa possuem em comum o significado de “combate” – mostra a trama de conflitos, ciclos e disjunções, emergências de ser – “Ana” significa “clemência, misericórdia, graça, benéfica, mercê”. No caso de *Essa coisa viva*, o nome é provocado/acompanhado por abandono, violência e vingança?

MEM: Eu diria que os traumas do abandono que afetam as vidas das personagens desencadeiam não apenas vingança e ciclos de violência, mas também – penso aqui sobretudo na Ana Luiza – um acerto de contas com o passado e uma possível redenção. Matilde, sem dúvida, é uma mulher vítima das imposições familiares, religiosas e sociais de seu tempo, sem equilíbrio emocional, ambivalente em suas relações familiares, que tenta compensar suas frustrações e sofrimentos através da punição da filha e de outras pessoas do seu entorno. A filha, também marcada por sentimentos ambíguos, oscila entre o ressentimento e a culpa, o ódio e o amor. Tudo é paradoxal na vidas das duas. Ao escolher os nomes para elas, não me furtei à onomástica. Pesquisei os significados dicionarizados, mas não moldei as personagens à luz deles. Além disso, eu queria um nome composto para a protagonista, de forma a associar Ana e Luiza às avós e ao jogo de identidades (própria e alheia) que confunde a própria narradora. As grafias com *s* e *z* do segundo nome possibilitaram-me essa teia.

AM: Citei Ana Luiza e Beatriz ainda pouco. O exemplo foi tanto para condensar melhor a intenção da pergunta quanto para alinhar outra. Quase todos os capítulos – senão todos – de *Essa coisa viva* possuem seu mote, ou parte fundamental de sua estrutura, em

simples passagens d’*O livro dos nomes*. Citarei somente algumas que considero mais emblemáticas.

Na terceira parte do capítulo Rita, temos: “[...] Outro dado sobre ela é que quase não chorava, desde criança. A propósito, contam que, há muitos anos, quando a família inteira se recolheu para chorar a morte de um parente, Rita ficou o tempo todo em silêncio, sem sequer mover um músculo do rosto. A mãe, então, em respeito ao morto, beliscou-a com força nos braços e deu-lhe uns tapas na boca, só para fazê-la cair em prantos”³.

No primeiro capítulo de *Essa coisa viva*, por sua vez, temos: “Você se lembra de quando me levou pela primeira vez a um velório, acho que de uma prima sua que eu nem conhecia, e diante do que considerou uma frieza de minha parte perante a situação e as pessoas que ali estavam, começou a me dar beliscões para me fazer chorar”⁴.

Estes são momentos com ligeiras modificações. Porém, há trechos/imagens repetidos/as palavra a palavra. Cito uma imagem bastante instigante: peixes esquivos – “Na fazenda, eu adorava ir para a beira do rio das Aves, só para observar os peixes esquivos”⁵; “Lídia, quando menina, gostava de sentar à beira do rio para ver os peixes esquivos”⁶. Há vários desses em todo o livro. Não apenas de trechos, mas também de lugares e situações. Desses cito a íntima relação entre Ana Luiza e Eugênia, ambas subiam em árvores (a famigerada goiabeira é comum a ambas, e tem uma imagem-questão sem igual) para ficcionar/ficcionalizarem-se enquanto fugiam de suas respectivas mães, e o presépio que, para Kelly, é um símbolo de renascimento, para Luiza, mais uma habilidade estética e refinada.

Essa coisa viva, além de toda conturbada relação entre mãe e filha, também se refere ao *livro dos nomes*, ele mesmo como a coisa viva que pulsa em outras vidas? Como se dá esse jogo de repetições e diferenças? Isso é um quê de Zenóbia, não? Ela é quem conduz sua mão a essa escrita?

MEM: Pelo fato de o romance *Essa coisa viva* ter sido, num primeiro momento, planejado para ser o desdobramento da história da personagem Lídia, de *O livro dos nomes*, resolvi aproveitar vários detalhes, cenas e frases que perpassam essa obra de 2008,

³ *O livro dos nomes*, p. 115.

⁴ MACIEL, Maria Esther. *Essa coisa viva*. São Paulo: Todavia, 2024. p. 13.

⁵ *Essa coisa viva*, p. 78.

⁶ *O livro dos nomes*, p. 76.

mesmo depois de ter me desviado do projeto inicial. Isso porque os dois livros, somados a *O livro de Zenóbia*, não deixam de manter uma intrínseca relação e compõem um extenso Livro que talvez permaneça sempre em estado de inacabamento. Zenóbia, dentro desse conjunto aberto, é quem conduz a minha mão na escrita e, claro, as idas e vindas de minha imaginação. Outros textos avulsos que escrevi, como crônicas, também entram nesse jogo de repetições e diferenças. Um exemplo é a passagem sobre baratas que integra o primeiro capítulo de *Essa coisa viva*, também presente – de maneira diferente – numa crônica do meu livro *A vida ao redor*.

A expressão “peixes esquivos”, de fato, está em praticamente todos os meus livros de poesia/ficção. Já entrou, inclusive, no novo romance que estou a escrever. Essa prática de entrelaçar meus escritos numa grande teia faz parte do meu projeto literário.

AM: Na Grécia antiga, a loucura era associada a uma ideia de possessão e/ou manifestação divina (as próprias tragédias nos dão a conhecer), como forma de (re)ligar intimamente humano e deuses e modo de mostrar e deixar aparecer, radicalmente, o outro que, modernamente, vem a ser suprimido e excluído. A loucura, assim, passa a deixar reger, por via do divino, o outro que se encontra velado. Aliás, em grego, “divino/divinatório” e “delirante” se diz *maniké*. Teria relação essa concepção de loucura em suas obras? Caso não, como ela se compreende?

Penso em duas personagens consideradas loucas, uma pelos outros e outra institucionalmente: Sílvia e Matilde. Sílvia, inclusive, foi mandada para o hospício de Barbacena, cidade popularmente conhecida como “cidade dos loucos” e que por muito tempo violentou seus pacientes. Contudo, Sílvia passa muito mais por uma institucionalização da loucura e violência. Matilde, por outro lado, com diagnósticos médicos, parece se valer dela/deles para seus atos.

MEM: A loucura se inscreve nos meus escritos literários de diferentes maneiras. Por vezes, aparece associada a uma criatividade incomum ou às vertigens da lucidez, tangenciando também o “divino/divinatório”, como é o caso de uma crônica (meio conto) que escrevi anos atrás, sob o título “Um pouco de loucura”. Nela, falei da loucura pouco óbvia de uma mulher chamada Cecília. Uma loucura que a levava a tomar atitudes imprevisíveis, como evidencia este parágrafo:

“Um dia ela apareceu lá em casa com febre, meio prostrada. Preocupe-me com seu estado e quis dar-lhe um remédio. Ela recusou ajuda, com o argumento: *Uma vez li que Deus se manifesta nos nossos estados febris. Vou aproveitar que tenho febre para ver se isso acontece*. Ficou com febre por dois dias seguidos e, quando perguntei se tinha valido a pena não tomar remédio, respondeu, séria: *Não conto. É segredo*.”

Cecília, aliás, também fazia muitas listas, como a de expressões cotidianas relacionadas a bichos, a dos “peixes perplexos” e das cidades com nomes curiosos.

Outro registro à loucura associada à dimensão mística pode ser encontrado no meu trabalho acadêmico, quando enfoco a vida e a obra do artista Arthur Bispo do Rosário, que viveu a maior parte de sua vida num manicômio, onde se dedicou a compor o seu impressionante inventário do mundo, atendendo a um chamado divino.

Já em *O livro dos nomes* e *Essa coisa viva*, a loucura – no caso, real ou fingida – se manifesta em várias personagens. Como você ressaltou com muita propriedade, Sílvia e Matilde são dois exemplos simetricamente inversos. Poderíamos mencionar também Odília, mãe de Lídia, que, como Matilde, contraía doenças que não existiam e as misturava às verdadeiras, deixando a família s em dúvida se estava de fato doente ou se apenas se fingia de enferma.

Enfim, creio que quase todos os meus personagens têm uma dose de loucura. Até mesmo a Zenóbia demonstra uma certa loucura, digamos, lúcida e sábia.

AM: Esta pergunta talvez seja mais uma curiosidade porque a imagem é bastante instigante. Em *Essa coisa viva* e o capítulo “Kelly, ou o *amparo dos nomes*”, de *O livros dos nomes*, repete-se, com diferenças, estas imagens de um quadro:

[...] Mas nunca me esqueci de um quadro que vi na parede da casa que me deixou fascinada: a imagem de um anjo da guarda de cabelos longos e asas enormes, protegendo duas crianças que brincavam com uma bola à beira de um rio.⁷

[...] Na parede da sala dependurou um quadro com um grande anjo de asas abertas e roupa verde e rosa, protegendo duas crianças à beira de um rio sem ponte.⁸

⁷ *Essa coisa viva*, p. 103

⁸ *O livro dos nomes*, p. 71-72.

De qual anjo se trata? Ele parece nos conduzir para um lugar originário (o rio que persegue seu destino) e de ser criativamente (“criança”, etimologicamente, provém do mesmo étimo latino do verbo “criar”). A sra. poderia comentar a respeito?

MEM: Esse quadro do anjo da guarda protegendo duas crianças esteve muito presente na minha infância, pois ele ficava pendurado no meu quarto e, quando eu acordava de manhã, era a primeira imagem que eu via no raiar do dia. Eu também costumava me vestir de anjo todo ano, no mês de maio, para o ritual de coroação de Maria. Daí a presença recorrente de anjos nos meus textos: já fiz poemas sobre vários, já escrevi ensaios sobre a figura do anjo em Rilke, Benjamin, Haroldo de Campos, Drummond e Wim Wenders, além de ter incluído o referido quadro do anjo da guarda no capítulo da Kelly e no meu último romance. Tenho, inclusive, uma coleção de reproduções de anjos que figuram em pinturas de Turner, Klee, Caravaggio, Rafael, entre outros artistas. Um livro de arte intitulado *Angels – a Modern Mith*, organizado pelo filósofo Michel Serres, ocupa um lugar privilegiado na minha estante.

AM: Quando criança, toda vez que víamos e tocávamos em uma maria-fecha-a-porta, cantávamos: “Maria fecha a porta que tua mãe já morreu”. A porta/folhas fechava-se. Em suas obras, não há bicho ou planta fora de seu lugar. Resguardam sentidos. Não sei se essa cantiga é difundida no Brasil, provinda de algum tempo-lugar remoto, ou era algo de minha família (ou mesmo se eu sonhei). De certa forma, no caso específico d’*Essa coisa viva*, a maria-fecha-a-porta abre a porta para um sentido (enquanto um ato em curso, uma ação que se desenvolve sem ter um motivo, mas por ser, não como equivalente semântico de “significado”) que apenas pode ser (per)seguido por Ana Luiza à medida que ela, após a morte da mãe, após a porta fechada, se abre a ação deste sentido, a seu percurso. O silêncio da mãe, neste sentido, funda a uma escrita de procura? Ele re(a)ge e abre Ana Luiza a uma linguagem de escavação, ou, lembrando de um título do livro de Max Martins (cuja obra *Para ter onde ir* recebeu seu formoso prefácio), ela escreve colmando a lacuna? E mesmo mais: a morte/sono de Matilde é tão fingida/o como se diz no verbete “Maria-

dormideira”⁹ de *Pequena enciclopédia de seres comuns*? Essa última pergunta me lembra bastante o agônico e último capítulo de *Essa coisa viva*.

MEM: Eu não conhecia essa cantiga da maria-fecha-a-porta. Talvez seja algo de sua cidade ou sua família. Ou quem sabe, de fato, veio de um sonho?

De qualquer forma, ela faz todo sentido como um norte de leitura de *Essa coisa viva*. Ana Luiza e a porta que se abre (tanto a do quarto quanto a metafórica) são, sim, o cerne do livro. Daí a força dessa planta cultivada pela narradora botânica e, antes, incluída em *Pequena enciclopédia de seres comuns*. O verbete, por certo, ilumina a polissemia da imagem da “maria-fecha-a-porta” na história da relação entre filha e mãe no romance.

TM: Como anteriormente mencionei a questão indígena, gostaria de entender de que modo o seu trabalho reelabora uma conexão com a ancestralidade ou, pelo menos, lança luz sobre a necessidade dessa conexão. Ora, no último capítulo de *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, a senhora trata exatamente de onde provém os animalistas do século XXI. Lançar luz sobre essa temática do animal, do homem e da natureza, então, permite enfocar a nossa própria maneira de perceber a conexão com a ancestralidade indígena e, com isso, lutar pela garantia desses povos e dos ribeirinhos de se manterem em contato com a natureza, apesar das pressões neoliberais?

MEM: Sem a conexão com a ancestralidade, as identidades individuais ficam vazias, já que em cada indivíduo ressoam, num jogo de remissões e diferenças, as vozes dos seus antepassados. No meu trabalho literário, isso dá na relação das personagens com as gerações passadas que as moldaram. Por outro lado, como você bem observou, abordei – na minha última obra ensaística – a importância da ancestralidade indígena para compreendermos a nossa própria constituição como humanos em relação intrínseca com os mundos não humanos. Os saberes dos povos originários são fundamentais para reinventarmos a natureza e a vida, tão ameaçadas pelas pressões neoliberais. A ideia de “bem-viver”, legada por esses povos, está assentada na ideia de coexistência de todas as

⁹ MACIEL, Maria Esther. *Pequena enciclopédia de seres comuns*. São Paulo: Todavia, 2021. p. 20.

formas de vida, na preservação da natureza e nas alianças interespecies para que, na contramão do mercantilismo consumista, a reinvenção do mundo seja possível. Daí ser, mais do que nunca, necessário lutarmos pela sobrevivência das comunidades indígenas e seus saberes.

TM: A sociedade contemporânea é extremamente fragmentada, assim como o homem que ocupa o seu centro é múltiplo. O jogo das identidades é inconstante, movente, cindido. Listas, enciclopédias, inventários e coleções são formas de agrupamento diversas, que buscam, de certa forma, assegurar um espaço de diferença. Como a senhora enxerga o uso desses gêneros por escritores modernos quando parece impossível qualquer forma de classificação, de estabelecer diferença?

MEM: Em busca de novas modalidades de escrita, várias vozes literárias modernas e contemporâneas recorreram a listas, enumerações, verbetes (de enciclopédia ou de dicionário), estatísticas, catálogos, entre outros recursos taxonômicos, para a composição de suas obras, num exercício de experimentação e inventividade. Nos livros *A memória das coisas* (2008) e *As ironias da ordem* (2010) discorri sobre essas práticas criativas que têm como objetivo principal não apenas revelar a insuficiência e a arbitrariedade de tais procedimentos de classificação, como também subverter a lógica ordenadora que os define. Até hoje, esses experimentos continuam vivos na literatura, por vias diversas. Eu poderia listar aqui nomes de diferentes contextos e nacionalidades: Jorge Luis Borges, Georges Perec, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina César, Paulo Leminski, Maria Gabriela Llansol, Anne Carson, Vinciane Despret, Patricia Lino etc.

AM: Como escritora, a sra. está sempre sendo uma “maria-vai-com-as-outras” (excluído, é claro, o sentido pejorativo), conforme descrito em sua *Pequena enciclopédia de seres comuns*¹⁰? Pergunto por que, lendo *O livro dos nomes*, todos seus personagens-destino me levaram a uma vertigem metafórica e física – mesmo desencadeando crise de labirintite de tanto perseguir seu labirinto –, a uma insônia iluminante, como quis escrever

¹⁰ Pequena enciclopédia de seres comuns. p. 32.

Jerônimo. Isto se deu porque, ou me entregava ao destino de cada nome, ou não seguiria o sentido em suas vidas. Ou me deixava restituir ao mistério, ou veria tinta, e não o vazio que permite às palavras se formarem no papel. A sra., como escritora, perde-se nas (v)idas das marias que por suas mãos tornaram-se ser *[sic]*?

MEM: Como no verbete “maria-vai-com-as-outras”, procuro me aliar a todas as marias – sejam elas humanas, bichos ou plantas – que sobrevivem em meio ao caos do mundo e buscam um novo sentido para suas vidas. Como você, eu também sou levada, no processo de escrita, a essa vertigem. Sou uma Maria feita dessas muitas marias em cujas vidas me perco. E se nelas me perco é para me encontrar como escritora e mulher.