

POBREZA, MARGINALIDADE E TRABALHO NA LITERATURA:

PERSPECTIVAS E ABORDAGENS



ORGANIZADOR:
RAFAEL LUCAS SANTOS DA SILVA



Organização

Rafael Lucas Santos da Silva

Pobreza, marginalidade e trabalho na literatura: perspectivas e abordagens



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2026

© 2026, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Gloriana Solís Alpízar

Revisão: O organizador

ISBN: 978-65-89284-84-0

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284840>

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/158>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Pobreza, marginalidade e trabalho na literatura:
perspectivas e abordagens / organização Rafael Lucas
Santos da Silva. 1. ed. Foz de Iguaçu, PR: CLAEC e-Books,
2026. PDF.

Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-89284-84-0

1. Teoria literária. 2. Crítica e interpretação. 3. Ficção. I.
Título.

CDD: 800

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Betania Maciel
Diretora Vice-Presidente

Dr. Fábio do Vale
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Lic. Jéssica Biltches Costa
Editora-Executiva

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina
Roldán
Universidad Veracruzana
(México)

Dr. Francisco Xavier Freire
Rodrigues
Universidade Federal de Mato
Grosso (Brasil)

Dr. Marcus Fernando da Silva
Praxedes
Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia (Brasil)

Dra. Denise Rosana da Silva
Moraes
Universidade Estadual do Oeste
do Paraná (Brasil)

Dra. Isabel Cristina Chaves
Lopes
Universidade Federal Fluminense
(Brasil)

Dr. Ronaldo Silva
Universidade Federal do Paraná
(Brasil)

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia
(Brasil)

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá (Brasil)

Dra. Sandra Catalina
Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario
(Argentina)

Dr. Daniel Levine
University of Michigan (Estados
Unidos da América)

Dra. Marie Laure Geoffroy
Université Sorbonne Nouvelle –
Paris III (França)

Dra. Susana Dominzain
Universidad de la República
(Uruguai)

Dra. Danielle Ferreira
Medeiro da Silva de Araújo
Escola Nacional de
Administração Pública (Brasil)

Dra. Ludmila de Lima
Brandão
Universidade Federal do Mato
Grosso (Brasil)

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de
Pernambuco (Brasil)

Dr. Fábio do Vale
Faculdade Insted (Brasil)

Dr. Marco Antonio Chávez
Aguayo
Universidad de Guadalajara
(México)

Dr. Wilson Enrique Araque
Jaramillo
Universidad Andina Simón
Bolívar (Equador)

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense
(Brasil)

Sumário

Apresentação	5
A figura do sicário na literatura colombiana	10
Talita Jordina Rodrigues DOI: 10.23899/9786589284840.1	
Posição do narrador e impasses de classe na produção simbólica da literatura brasileira: revisitando “O conto e as classes subalternas”, de Julia Marchetti Polinésio	21
Rafael Lucas Santos da Silva DOI: 10.23899/9786589284840.2	
“Quarar reverso” como poética: figurações do trabalho, memória e cotidianidade nas obras de Josi Souza	36
Bruna Augusta Marques DOI: 10.23899/9786589284840.3	
Lendo “Mineirinho”, de Clarice Lispector: cronotopo, dialogismo e a construção discursiva da posição valorativa diante da marginalidade e da violência	49
Larisse Marques Domingues DOI: 10.23899/9786589284840.4	
Afetos, marginalidade e manifestações de violência(s) em <i>A Palavra que resta</i>, de Stênio Gardel	64
Marcia Geralda de Almeida DOI: 10.23899/9786589284840.5	
Corpos em risco visitando os próprios infernos: a elaboração psicossocial do <i>hábitus</i> precário na escritura de Jeferson Tenório	78
Raimundo Fábio Gomes Carneiro DOI: 10.23899/9786589284840.6	
Um lamentável dicionário de melancolia: a questão do progresso na obra prosaica de Charles Baudelaire	92
Felipe Silva Terto DOI: 10.23899/9786589284840.7	
O não vivível: pobreza, marginalidade e trabalho em <i>O fim de Eddy</i>, de Édouard Louis	104
Fábio Figueiredo Camargo, Gabriel Ivair Santos Pacheco DOI: 10.23899/9786589284840.8	
Narrador, figurações de classe e o real do antagonismo da promessa desenvolvimentista em Roniwalter Jatobá	117
Rafael Lucas Santos da Silva DOI: 10.23899/9786589284840.9	

Apresentação

Este livro reúne nove estudos que examinam obras de Roniwalter Jatobá, Charles Baudelaire, Clarice Lispector, Stênio Gardel, Jeferson Tenório, Josi Souza, Édouard Louis, bem como a representação das classes subalternas no conto brasileiro e as figuras de sicários em romances colombianos. A sua publicação resulta de um interesse voltado à análise de como as produções literárias formalizam experiências coletivas ligadas à pobreza e à marginalidade. Duas dimensões de cuja importância normalmente ninguém discordaria no âmbito dos Estudos Literários. O diferencial da proposta, porém, se movimentou no esforço em tentar recolocar o trabalho no centro dessa discussão, como fator constitutivo dessas experiências.

Esse esforço possui sua pertinência diante do cenário captado com precisão por Valerie Mainz e Griselda Pollock quando observam que:

Neste momento histórico em que a maioria das formas de trabalho, incluindo o artístico e o acadêmico, se dissipa no brilho mercantilizado do entretenimento, por trás do qual se encontra a intensificação global da proletarização e da mercantilização, torna-se provocativo e importante direcionar nossa atenção para uma dimensão das relações sociais e dos processos econômicos, bem como do significado simbólico e das estruturas de identidade, ao trabalho, que, tendo sido outrora tão coerente e predominante na experiência social, na organização política, na vida comunitária e no paradigma teórico, deixou de constituir o foco das análises de ponta (Mainz; Pollock, 2000, p. 1, tradução nossa).

Como observam as autoras, nesse contexto, o trabalho deixa de aparecer como problema analítico central, mesmo quando continua organizando experiências sociais, identidades e provocando desigualdades. Quando o trabalho deixa de ser analisado como experiência vivida, perde-se também a capacidade de compreender como identidades, afetos e formas de pertencimento são produzidos. É possível considerar que os estudos reunidos aqui tentam responder a esse apagamento de acordo com as especificidades de seus objetos.

O capítulo que abre este volume, intitulado A figura do sicário na literatura colombiana, de autoria de Talita Jordina Rodrigues, examina como a figura do matador de aluguel se consolida como tipo literário e problema crítico no contexto da literatura colombiana a partir das décadas finais do século XX. O estudo parte da circulação social do termo sicário — recuperando sua etimologia, seus usos históricos e sua reaparição no cenário colombiano dos anos 1980 — para mostrar como esse personagem emerge da confluência entre narcotráfico, precarização de formas de vida dos jovens, violência urbana e religiosidade popular. A crítica literária também é discutida, com destaque

para o termo “sicaresca”, cunhado por Héctor Abad Faciolince. A autora analisa um conjunto de romances centrais para esse debate – *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, e *Sangre Ajena*, de Arturo Alape – demonstrando como cada obra constrói uma figuração específica do sicariato, marcada por diferenças de narrador, ponto de vista, gênero e relação com a culpa, a violência e a morte.

Em seguida, Rafael Lucas Santos da Silva revisita o livro *O conto e as classes subalternas*, de Julia Marchetti Polinésio, que analisa o percurso histórico do conto na literatura brasileira a partir da relação entre foco narrativo e representação das classes subalternas. Assim, no capítulo *Posição do narrador e impasses de classe na produção simbólica da literatura brasileira: revisitando O conto e as classes subalternas*, de Julia Marchetti Polinésio é feita uma reconstrução do percurso diacrônico proposto no livro, com a finalidade de propor um tensionamento crítico da leitura de Polinésio, argumentando que as alterações técnico-formais identificadas e tratadas pela autora não podem ser plenamente compreendidas sem referência à formação social marcada pela conjunção entre capitalismo e herança escravocrata. Dessa maneira, realiza-se uma problematização que visa deslocar a questão do simples mapeamento de estratégias narrativas para uma reflexão mais ampla sobre a historicidade das instâncias de enunciação, mostrando como o narrador se constitui como ponto de condensação de antagonismos de classe que continuam a atravessar a literatura brasileira, inclusive na contemporaneidade.

No terceiro capítulo, “Quarar reverso” como poética: figurações do trabalho, memória e cotidianidade nas obras de Josi Souza, temos um estudo sobre artes plásticas elaborado por Bruna Augusta Marques. Realiza-se uma análise da obra da artista Josi Souza, com foco na série *Decantações, fervuras e temperamentos* que utiliza materiais cotidianos, como a água do feijão preto e o açafrão, para criar a sua poética. A noção de “quarar reverso”, formulada pela própria artista e interpretada aqui como operação estética e política, tensiona no próprio fazer pictórico os circuitos hegemônicos da arte e promove a legitimação de saberes subalternizados. Em vez de apagar marcas, o quarar passa a valorizar a mancha, a duração e a transformação da matéria, fazendo emergir corpos, memórias e territórios historicamente silenciados. A partir de um recorte específico com uma imagem da série *Decantações, fervuras e temperamentos*, a autora reflete como o trabalho doméstico, historicamente invisibilizado e racializado, é reinscrito como prática estética e como campo legítimo de produção de conhecimento, deslocando a cozinha do lugar de subjugação para o de laboratório epistemológico.

No capítulo *Lendo “Mineirinho”*, de Clarice Lispector: cronotopo, dialogismo e a construção discursiva da posição valorativa diante da marginalidade e da violência, Larisse Marques Domingues revisita a merecidamente célebre crônica de Clarice

Lispector. Ancorado na Análise Discursiva Dialógica e nas formulações do Círculo de Bakhtin, a análise reflete como Clarice Lispector reenuncia discursos jurídicos, policiais e morais que legitimam a violência de Estado. Assim, a palavra “justiça” é apresentada como signo instável e ideologicamente tensionado. Ao longo da análise, a autora mostra como categorias como dialogismo, reenunção, cronotopo e acentuação valorativa permitem compreender a crônica como uma réplica crítica aos discursos que naturalizam o extermínio e produzem indiferença social.

No quinto capítulo temos uma leitura do romance contemporâneo *A palavra que resta*, de Stênio Gardel. Márcia Geralda de Almeida recorre ao estudo sobre violência formulado por Slavoj Žižek, concentrando-se na articulação entre violência subjetiva, sistêmica e simbólica. A leitura parte da trajetória de Raimundo, personagem idoso, analfabeto e homoafetivo. Assim, em *Afetos*, marginalidade e manifestações de violência(s) em *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, a autora demonstra como a violência simbólica estrutura a heteronormatividade e como a violência sistêmica marginaliza os personagens, negando-lhes direitos básicos como a educação.

Em *Corpos em risco visitando os próprios infernos: a elaboração psicossocial do hábitus precário na escritura de Jeferson Tenório*, Raimundo Fábio Gomes Carneiro analisa a obra romanesca de Jeferson Tenório. O ponto de partida é a observação de que os narradores de *O beijo na parede*, *Estela sem Deus* e *O avesso da pele* constroem narrativas que expõem a precariedade e o racismo enfrentados por seus personagens negros e pobres no Brasil. O eixo teórico central é a noção de hábitus precário, conforme reelaborada a partir de Jessé Souza, articulada a uma leitura psicossocial e psicanalítica da literatura. Discute-se, assim, como os romances estilizam efeitos da espoliação material e psíquica nas condições históricas de racialização e subalternização.

Os dois próximos capítulos tratam da literatura francesa. Em *Um lamentável dicionário de melancolia: a questão do progresso na obra prosaica de Charles Baudelaire*, Felipe Silva Terto investiga como a reflexão crítica sobre o progresso se inscreve nas formas literárias específicas mobilizadas por Baudelaire em sua prosa. O autor parte da hipótese de que a crítica baudelairiana à modernidade não pode ser separada de suas escolhas formais: aforismos, poemas em prosa, fragmentos e ensaios breves funcionam como modos de pensamento ajustados a uma experiência histórica marcada pela aceleração do tempo, pela mercantilização da vida urbana e pela erosão da imaginação. Ao concentrar-se na obra prosaica de Baudelaire, o estudo elabora uma reflexão sobre como a melancolia é inseparável da experiência da cidade moderna, do trabalho, do tédio e da submissão da vida à lógica produtiva, um acúmulo de imagens, cenas e reflexões que dão forma literária à negatividade do progresso. Por sua vez, em *O não vivível: pobreza, marginalidade e trabalho em O fim de Eddy*, de Édouard Louis,

Fábio Figueiredo Camargo e Gabriel Ivair Santos Pacheco examinam como a narrativa de Édouard Louis constrói literariamente experiências de vida marcadas pela pobreza, pela precarização do trabalho e pela violência cotidiana. Partindo do romance *O fim de Eddy*, os autores propõem compreender essa condição a partir da noção de “não vivível”: uma vida situada à margem das garantias mínimas de dignidade, segurança e reconhecimento. Para isso, os autores mobilizam as reflexões de Slavoj Žižek sobre violência subjetiva, simbólica e sistêmica, articulando-as de modo direto ao material literário. Ao longo da análise, o artigo evidencia que a violência narrada por Édouard Louis não é apenas episódica ou individual, mas sistêmica; constitui uma condição social durável, que atravessa o corpo, a linguagem, as relações familiares e as formas de inserção no trabalho.

Finalmente, para fechar o livro, temos o capítulo *Narrador, figurações de classe e o Real do antagonismo da promessa desenvolvimentista em Roniwalter Jatobá*, no qual Rafael Lucas Santos da Silva levanta problematizações a partir da produção literária do escritor Roniwalter Jatobá. É proposto que Jatobá estiliza o sofrimento e o trauma dos trabalhadores migrantes, colocando em cena o colapso da promessa desenvolvimentista brasileira.

O encontro entre pesquisas distintas em torno de um mesmo problema e interesse produz surpresas na leitura, que possibilita indagar por que certas experiências tendem a não ser vividas nem reconhecidas como experiências singulares e narráveis, mas como uma condição geral, naturalizada. No capitalismo, o trabalho não é apenas uma atividade por meio da qual os indivíduos produzem bens. Como buscou demonstrar Postone (2014), é o principal meio pelo qual os indivíduos se relacionam socialmente. As relações entre pessoas são mediadas pelos produtos do trabalho, que circulam como mercadorias. Essa mediação indireta assume caráter impessoal, de maneira que “não parece, de forma alguma, ser social, mas ‘natural’” (Postone, 2014, p. 188). Com efeito, observou Postone (2014, p. 188): “a estrutura de dominação abstrata constituída pelo trabalho que age como uma atividade socialmente mediadora não parece ser socialmente constituída, pelo contrário, ela aparece em forma naturalizada. Sua especificidade social e histórica é velada por vários fatores”. Entender essa especificidade é decisivo para compreender por que o capitalismo se apresenta como um sistema quase natural e por que suas relações sociais tendem a escapar à percepção imediata como relações historicamente produzidas.

Embora mobilizem produções artísticas distintas, recorram a tradições teóricas diversas e adotem procedimentos analíticos específicos, os capítulos reunidos neste livro compartilham um eixo comum de investigação: a compreensão das produções artísticas como práticas sociais historicamente situadas, cujas formas de estilização têm implicações decisivas para a construção das relações de poder, dos modos de

subjetivação e das experiências de classe, tal como elas se organizam nas intersecções entre trabalho, raça e gênero. Assim, ao examinar como o sofrimento social, a melancolia, a violência sistêmica e a precarização da vida são estilizadas na literatura, os estudos aqui apresentados mostram que tais estilizações tensionam impasses históricos.

Referências

MAINZ, V.; POLLOCK, G. Introduction: trauma and subjectivity in work and worklessness. In: MAINZ, V.; POLLOCK, G. (org.). **Work and the Image II: Work in Modern Times - Visual Mediations and Social Processes**. London: Ashgate, 2000.

POSTONE, M. **Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx**. Tradução de Amilton Reis e Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

A figura do sicário na literatura colombiana

Talita Jordina Rodrigues*

Introdução

Em 1999, o escritor peruano Mario Vargas Llosa esteve na Colômbia participando de eventos literários nas cidades de Medellín e Cali. Um dos resultados dessa visita foi um artigo publicado no jornal *El País* no qual ele discorria sobre o “sicariato”, expondo elementos que conformavam esse fenômeno social diretamente refletido em expressões da cultura popular, a começar pela curiosa relação entre tal indústria da morte e a religião. Vargas Llosa partia da descrição do pequeno povoado de Sabaneta, localizado nos arredores de Medellín, local onde ele próprio foi testemunha da presença de uma legião de fiéis que se revezavam em torno de um altar dedicado à *María Auxiliadora*, conhecida como a protetora dos sicários. Exatamente uma década antes, o jornalista Alonso Salazar Jr. havia se dedicado a coletar depoimentos de jovens que tinham desempenhado ou ainda desempenhavam a função de matador de aluguel na Colômbia, muitos dos quais em ações financiadas pelo narcotráfico.

Segundo o *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Corominas, 1987, p. 534), a palavra “sicario” vem do latim *sicarius*, derivada de *sica*, punhal. De acordo com Pressacco De la Luz (2022, p. 86), os primeiros sicários apareceram no período romano, mas o uso do termo de maneira extensiva se deu a partir da década de 1980 na Colômbia. Nesse período e lugar, a expressão ganhou novos contornos e passou a fazer referência a um perfil humano específico, determinado primeiramente pela faixa etária. Segundo o narrador de *La virgen de los sicarios*, prestigioso romance do colombiano Fernando Vallejo sobre o qual falaremos neste trabalho, um sicário é: “un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años [...]” (Vallejo, 2019, p. 11). Para a construção dessa imagem particular e contemporânea, agregam-se, ainda, outros elementos que Rengifo (2007) chama de “distintivos usuais” do sicário, como a motocicleta e os escapulários. Soma-se, por fim, a arma de fogo que, como também menciona Vargas Llosa, é aquilo que o jovem recebe depois do cumprimento

* Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Recebeu Prêmio Mario González de melhor tese em estudos literários hispanistas. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa como pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: talitarodrigues.jlle@gmail.com

de algum ritual, prova de iniciação ou teste de capacidade técnica e principalmente psicológica.

No romance *Sangre Ajena*, de Arturo Alape, o primeiro trabalho que o personagem principal, junto com seu irmão e outros três garotos, recebe depois de passar por um longo treinamento, é um assalto a uma joalheria. No primeiro relato que aparece no estudo de Alonso Salazar Jr., *No nacimos pa'semilla*, o que se descreve é uma cena na qual um gato sem cabeça está amarrado pelas patas e seu sangue ainda quente é aparado para ser misturado a um pouco de vinho e ser bebido como ritual de iniciação e pacto de irmandade entre sicários. O próprio Vargas Llosa afirma que muitos desses meninos precisam matar um familiar mais ou menos próximo, ou um inocente desconhecido, o primeiro a parar em um sinal vermelho, para provar sua capacidade e ser admitido em determinado bando ou começar a prestar serviço para algum agenciador. No caso de *Rosario Tijeras*, personagem de um romance homônimo, sua transformação em “sicária” ocorre depois de ela mutilar um homem, usando uma tesoura, ao se defender de uma tentativa de estupro – o que nesse caso ocorre por circunstâncias distintas das demais, mas acaba produzindo o mesmo efeito: a conquista do medo e o respeito alheio, assim como a certeza de que ela é capaz de torturar e matar uma pessoa.

Como já foi possível perceber nas breves descrições acima, há certa mitologia criada e alimentada social e culturalmente em torno da figura dos sicários na Colômbia. Tal construção rapidamente se tornou matéria para a produção jornalística e literária. Vargas Llosa chega a comparar os sicários aos *cowboys* do Velho Oeste americano e aos samurais japoneses, em uma referência a esse exercício de fazer e refazer um mito, criando um tipo humano que naturalmente carrega junto de si algo de real e também algo de ficcional. Este trabalho pretende analisar alguns desses retratos ficcionais de personagens-sicários e principalmente fazer um passeio por alguns debates críticos-teóricos em torno de tais representações literárias no contexto colombiano.

A sicaresca

No ano de 1994, o escritor colombiano Héctor Abad Faciolince publicou no jornal *El Tiempo* uma resenha crítica sobre a obra recém publicada *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. O texto que tecia uma série de elogios ao autor e à obra se intitulava “Lo último de la sicaresca antioqueña” e continha já nessas palavras preliminares a indicação de uma novidade. Por esse e por outro texto publicado no ano seguinte, que dessa vez tinha como título “Estética y narcotráfico”, Abad Faciolince ficou conhecido como aquele que cunhou o termo “sicaresca”, dando início a um debate

em torno da narcoliteratura e de seu suposto subgênero, aquele que colocava no centro da narrativa os personagens sicários que, no caso da Colômbia, constituíam-se como um dos problemas gerados pelo narcotráfico que à época tinha crescido de maneira vertiginosa. Ainda demorariam dez anos até que os debates críticos-teóricos em torno da narcoliteratura tivessem início no México, país que junto com a Colômbia possui o mais amplo repertório de ficções sobre essa temática na América Latina.

É possível afirmar que a crítica ou o exercício de reflexão teórica oriundo do meio acadêmico não são os vetores responsáveis pelo surgimento de gêneros ou de subgêneros literários ou de discurso, mas tais instâncias possuem um papel fundamental no reconhecimento e na validação de obras e autores que podem ser agrupados em torno de determinada vertente ou formato novo. No México, um embate registrado nas páginas da revista cultural *Letras Libres*, no ano de 2004, entre o crítico Rafael Lemus e o escritor Eduardo Antonio Parra, foi o pontapé inicial para as discussões em torno daquilo que se chamou, naqueles textos, de *narcoliteratura*. O que se mostra curioso a respeito desses dois marcos espaço-temporais é certa contradição que se repete: tanto no texto do colombiano Abad Faciolince como no texto do mexicano Rafael Lemus dá-se o batismo oficial de termos e de ideias como *sicaresca* e *narcoliteratura* ao mesmo tempo em que tais discursos anunciam o fim desses respectivos formatos.

O artigo de Rafael Lemus em 2004 menosprezava as obras de narcoliteratura e fazia um exercício de predição afirmando que elas mal tinham surgido e tão logo desapareciam – o que obviamente não se confirmou, tendo ocorrido o extremo oposto, ou seja, um aumento exponencial de obras sobre esse tema, sobretudo motivadas pelos impactos trágicos da “guerra contra o narco” que seria declarada pouco mais de um ano depois. No caso da resenha de Abad Faciolince, ao discorrer sobre as qualidades do romance de Vallejo, ele dizia que, assim como *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes foi um romance satírico de cavalaria que tinha posto um fim no próprio formato “romance de cavalaria”, *La virgen de los sicarios* seria a narrativa responsável por colocar um ponto final nas obras a respeito do universo do *sicariato*. Para além do decreto de um fim que, na verdade, acabou marcando um começo – pelo menos do ponto de vista crítico-teórico –, tanto o texto de Lemus como o de Abad Faciolince estavam carregados de preconceitos em torno do exercício de ficcionalizar realidades mexicanas e colombianas em torno do complexo tema do narcotráfico.

No caso específico da *sicaresca* antioqueña postulada por Abad Faciolince, o texto de 1994 diluía críticas a esse subgênero no meio de um amontoado de elogios ao romance *La virgen de los sicarios*. Já no artigo publicado no ano seguinte, “Estética y narcotráfico”, que foi ampliado e republicado em 2008, o mesmo autor é ainda mais

incisivo em suas críticas, começando por uma explicação, ainda que incipiente, do próprio termo que tinha sido cunhado por ele:

Quiero aludir, finalmente, a la influencia que en dos artes parece haber tenido la cultura del narcotráfico. Me refiero a la pintura y a la literatura. Creo que ciertas figuras sociales creadas por el narcotráfico y cierto gusto mafioso por el lenguaje ha influenciado la literatura; creo además que estética mafiosa del vestuario y del comportamiento ha influido también en la pintura. De lo primero es testimonio la fascinación por el sicario, que también empezó a padecer la literatura. Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca. Al sicario mismo, inventado por ellos, después lo emplearon, lo siguen empleando otros grupos. Para cobrar, para ajustar cuentas, para secuestrar y también para liberar secuestrados, para asuntos políticos. Y lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos (Abad Faciolince, 2008, n/p.).

O texto segue com uma série de comentários depreciativos a respeito desse fenômeno literário e de representação cultural. No entanto, o autor não parece fazer diferenciações fundamentais, incluindo no mesmo grupo obras autobiográficas de sicários, ex-sicários e integrantes de cartéis, como é o caso do livro *Mi confesión*, do famoso paramilitar vinculado ao tráfico de drogas, Carlos Castaño. Não há, portanto, um entendimento claro de que tais livros de caráter comercial e sensacionalista sejam fundamentalmente diferentes de trabalhos literários nos quais se procura representar e interpretar criticamente certos elementos do tempo presente. A leitura de Abad Faciolince se mostra, portanto, extremamente problemática e superficial daquilo que ele próprio nomeou de “sicaresca”. Alguns anos depois, pesquisadores que passaram a se debruçar sobre esse subgênero retomaram a ideia central de Abad Faciolince e propuseram outras leituras a partir disso, propondo novas leituras ou até mesmo recusando complementemente boa parte de suas ideias, como foi o caso de Óscar Osorio.

De saída, o que Osorio faz é contestar o gentílico “antioqueña” atrelado ao termo “sicaresca”, já que esse formato não nasceu e tampouco é exclusivo do estado de Antioquia, cuja capital é Medellín:

Abad-Faciolince [...] acuña el término “sicaresca antioqueña” diciendo que se trata de una “nueva escuela literaria surgida en Medellín”. Esto seguramente ocurre [...] por la preponderancia de la ciudad de Medellín, tanto en el fenómeno histórico como en el literario. Sin embargo, resulta imperioso aclarar que antes de que el fenómeno literario apareciera en Medellín ya se había publicado en Cali la novela *El sicario* (1988) y que la publicación de la primera novela paisa sobre el tema, *El pelaíto que no duró nada* (1991), aparece en el mismo año de la novela *Sicario* (1991), cuya diégesis se desarrolla principalmente en Bogotá.

Resulta difícil entonces sostener que la novela aparece en Medellín, y, menos aún, que se trata de una “escuela antioqueña” [...]. (Osorio, 2008, p. 64).

É certo que a designação “sicaresca antioqueña” tenha sido criada em um artigo de jornal que tinha como objeto temático principal o romance *La virgen de los sicarios* cuja diegese de fato se desenrolava em Medellín, Antioquia. Da mesma maneira, o empreendimento jornalístico-literário-sociológico de Alonso Salazar Jr., que à época já era bastante reconhecido, igualmente estava centrado em Medellín. No entanto, a afirmação de que se tratava de uma escola antioqueña era claramente apressada e carecia de um conhecimento mais amplificado das representações dos sicários em textos de natureza literária ou jornalística. Para além disso, a própria concepção do termo “sicaresca” é passível de contestação, segundo Osorio (2008, p. 65):

Cualquier lector desprevenido encontrará sin esfuerzo el intertexto con la picaresca española en este juego verbal. De hecho, mi diccionario cibernético corrige automáticamente la S por la P, convirtiendo la sicaresca en picaresca; parece que hasta él sabe de esas honduras literarias. Pero no es la línea de la picaresca española la que deberíamos citar en la denominación de esta literatura, aunque parezca agraciada la expresión, por varias razones.

A possível vinculação da literatura sobre os sicários e a produção literária espanhola que colocava o pícaro no centro da narrativa se mostra injustificada para Óscar Osorio por pelo menos três razões. A primeira diz respeito ao fato de que a chamada literatura “hampesca, prima hermana de la picaresca y de la burlesca” (Osorio, 2008, p. 65) era de fato aquela que se ocupava de personagens “hampones” ou seja, marginais, criminosos etc. A segunda maneira de contestar o termo diz respeito ao fato de que a picaresca espanhola, ao contrário do que acontecia com a representação de sicários na Colômbia, tinha a dupla intenção de divertir e de oferecer uma mensagem moralizadora, quase educativa. No caso da literatura sobre o *sicariato* e, em sentido amplo, sobre o narcotráfico, de acordo com Osorio, o propósito é o de, pelo menos, oferecer ao leitor um olhar de assombro diante de um problema social complexo. Em terceiro lugar, a designação vinculante à picaresca não é apropriada:

porque los escritores españoles se acercaban a estos personajes a través de una demografía literaria trazada, en gran medida, por los trabajos de los clérigos en las cárceles españolas, mientras la mayoría de nuestros escritores alimentan su imaginación de la experiencia directa, a veces periodística, con estos sujetos y estos ambientes; trazan una experiencia vital y no libresca (Osorio, 2008, p. 65).

Depois de apresentar uma série de argumentos expondo os problemas do termo criado por Abad Faciolince, Osorio acaba por rejeitá-lo por completo e propõe que tal expressão literária deve ser chamada apenas de *literatura do sicariato*, “entendiendo con esta denominación aquella literatura que tiene como eje central de su diégesis al sicario” (Osorio, 2008, p. 66). As proposições de Osorio se mostram válidas e diversos outros pesquisadores dialogaram com elas, mas o fato é que o termo “sicaresca” já havia sido bastante operacionalizado no âmbito da crítica e seguiu sendo referenciado por autores como Margarita Jácome, Erna Von der Walde e Carlos-Germán van der Linde.

A tríade

Dentro desse *corpus* que forma a *sicaresca* ou a *literatura do sicariato* na Colômbia, há três romances que se destacam e que já foram mencionados neste trabalho: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, publicada em 1994; *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco, publicado em 1999; e *Sangre Ajena*, de Arturo Alape, publicado no ano de 2000. Embora os três apresentem igualmente sicários e o exercício do *sicariato* em primeiro plano, cada qual possui um olhar diferente, perspectivas e problemas distintos, de modo que sua leitura em conjunto serve para construir ou reconstruir um quebra-cabeça referencial pautado pelo auge de um problema social que assolou a Colômbia e cujos fantasmas e herdeiros permanecem provocando terror.

La virgen de los sicarios tem como narrador e personagem principal o linguista Fernando que, depois de passar muito tempo fora, volta à cidade de Medellín justamente no período de apogeu do narcotráfico de cocaína, da formação de cartéis e da intensificação da violência atrelada a esse contexto. Depois de sua chegada, Fernando se envolve em um relacionamento amoroso com o sicário Alexis que, além de ser muito mais jovem do que ele, é oriundo de uma classe social e possui um capital cultural absolutamente alheios a seu mundo. Esse contato, no entanto, é crucial para que o personagem intelectual reflita sobre a situação de violência extrema e generalizada que acaba afetando a todos:

Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mi. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre (Vallejo, 2019, p. 83).

A “precária existência” de Alexis chega ao fim diante do narrador, enquanto os dois caminham juntos pela rua e veem passar outro garoto sobre uma motocicleta que o

mata com um tiro certo no coração. Depois de um período de luto, Fernando acaba se envolvendo com outro sicário, Wilmar, cujas características não são muito diferentes das de Alexis. O narrador, assim como havia feito com Alexis, também acompanha Wilmar em uma visita à igreja da cidade de Sabaneta, onde os sicários vão fazer agradecimentos e pedidos para María Auxiliadora. A relação estranha entre assassinato e fé se repete no romance, de modo a explorar o conjunto de valores dos sicários cujos crimes são entendidos apenas como o cumprimento de seu ofício, de tal maneira que não há espaço para a culpa cristã, como explica Rengifo (2007, p. 99):

El sicario también representa una ambivalencia de valores pues readapta para su circunstancia los transmitidos por generaciones anteriores. Ello se ve concretamente en su relación con lo religioso y con la muerte. El sicario no se considera culpable por los delitos que comete, pues es sólo un instrumento del autor intelectual quien “carga” verdaderamente con el muerto. Por eso piden la ayuda de Dios para ejecutar sus trabajos y llevan a cabo rituales como hervir las balas en agua bendita, rezarlas y portar escapularios en la espalda, la muñeca y los tobillos.

Em *Rosario Tijeras* o enredo está centrado não em um sicário, mas sim em uma sicária, o que à época se configurou como uma inovação. No entanto, assim como ocorre com o romance de Vallejo, este romance de Jorge Franco não é narrado por esse alguém que exerce a função de matador de aluguel, ou nesse caso, matadora. Quem conta a história de Rosario é, na verdade, Antonio, um jovem de classe média alta que, junto com Emilio, faz amizade com ela e por fim acaba se apaixonando. Antonio vai rememorando os momentos que teve com Rosario e parte da história que ela lhe contou sobre sua vida desde a infância, enquanto espera no banco de um hospital onde a própria Rosario havia sido levada às pressas depois de ser baleada. O que se constrói, então, é um retrato profundamente marcado pelo abismo entre classes sociais, a classe à qual pertence Rosario de um lado, e a classe à qual pertencem Antonio e Emilio de outro lado.

Ao contrário dos personagens sicários do romance de Vallejo, Rosario Tijeras não trata seu ofício apenas como um ofício, de modo que por diversas vezes ela expressa culpa pelos assassinatos que teve de cometer:

Nesses dias ela havia matado um sujeito, dessa vez não a tesouradas, mas a bala, andava armada e meio louca, paranoica, perseguida pela culpa [...] (Franco, 2007, p. 14).

Cada vez que Rosario matava alguém, engordava. Ficava fechada em casa comendo, apavorada, ficava semanas sem sair, pedia doces, sobremesas, comia tudo o que passasse na sua frente (Franco, 2007, p. 15).

Diferentemente do que se verifica nos dois romances anteriores, em *Sangre Ajena*, é o próprio sicário que narra sua história – embora tal relato seja feito para um jornalista que é o responsável por fazer sua transposição ao livro. Nesse caso, o personagem é Ramón Chatarra, um jovem que havia sido treinado para ser sicário e tinha atuado pela primeira vez junto ao seu bando com apenas 12 anos de idade. O relato de Chatarra é marcado pelo ressentimento em relação à morte de seu irmão, que era alguns anos mais velho do que ele, e que tinha entrado para o mundo do crime junto com ele. Não há, no entanto, culpa clara em relação a outras mortes, ou seja, culpa por ter participado do assassinato de outras pessoas que lhes eram desconhecidas, principalmente porque tal atividade lhe tinha dado um tipo de vida muito mais confortável que jamais seria possível vivenciar no âmbito familiar do qual ele era oriundo. É justamente o tema da culpa, ou da ausência dela, que abre o romance: “No estoy hablando de arrepentimientos en este instante en que trato de prender una llama a mis recuerdos. El arrepentimiento y la culpa son pura mierda [...]” (Alape, 2000, p. 13).

O olhar da crítica

A crítica literária que tem se dedicado a estudar narrativas cujos enredos dão destaque aos personagens sicários no contexto colombiano, especialmente nas últimas duas décadas do século XX, tem tratado de diversos temas que se relacionam, por exemplo, com as causas e efeitos do surgimento desses sujeitos, com a dissolução de valores morais a partir da imposição de valores próprios do sistema capitalista e com o papel do Estado, ou da ausência do Estado, no surgimento de formas múltiplas de violência. Faremos, portanto, um breve passeio pelos trabalhos de alguns pesquisadores de destaque no campo da narcoliteratura e da sicaresca, com o intuito de formar um panorama de debates que parecem ser pertinentes no exercício de leitura de tais narrativas e outras obras semelhantes a respeito do contexto de violência na América Latina.

Alberto Fonseca empreendeu vasto trabalho de análise de obras da narcoliteratura observando um elemento fundamental: o dinheiro. Em sua tese *Cuando llovió dinero en Macondo*, o pesquisador defende que um significativo *corpus* literário, cujo objeto temático central é o narcotráfico, revela que a lógica do dinheiro fácil opera uma transformação social capaz de destruir laços e valores antigos, gerando com isso múltiplas formas de violência que acabam sendo incontroláveis. Para ele, portanto, os sicários seriam produto de uma sociedade que passou a adorar o dinheiro e se viu seduzida por esse desejo de conquistá-lo a qualquer preço. A partir desse pressuposto, Fonseca (2009) divide as narrativas a partir de 3 eixos temáticos no que se refere à

representação do dinheiro fácil vinculado ao narcotráfico: 1) a possibilidade de jovens sicários em ter acesso às dinâmicas de consumo; 2) a fascinação pelo dinheiro de mafiosos e pela ostentação de riquezas; 3) as transformações que o dinheiro fácil oriundo do tráfico de drogas traz a indivíduos de diversas camadas sociais. Fonseca também assinala que tal contexto não se restringe ao cenário colombiano. Fazendo menção a um ensaio reconhecido de Carlos Monsiváis publicado na coletânea *Viento Rojo*, o autor destaca que o narcotráfico também alterou de forma trágica o imaginário coletivo mexicano, criando uma percepção de que o dinheiro seria o único caminho seguro em direção ao êxito.

O fascínio pelo acúmulo de riquezas também está no centro da discussão que Forero Quintero (2011) empreende a respeito da ideia de anomia social nas representações de crimes e contextos de violência na América Latina. O pesquisador se vale dos postulados do sociólogo Robert Merton para assinalar que condutas avessas às leis se relacionam com a dissociação entre aspirações culturalmente prescritas e as oportunidades ou meios disponíveis para acessá-las. Essa ideia de que a impossibilidade de conquistar capital financeiro e melhores condições de vida por meios legais motiva o ingresso de sujeitos no mundo do crime pode ser observada em todos os três romances anteriormente resumidos. Os personagens Alexis e Wílmur de *La virgen de los sicarios*, Ramón Chatarra de *Sangre Ajena* e Rosário Tijeras do romance homônimo possuem histórias que indicam contextos familiares miseráveis e carentes de qualquer tipo de oportunidade transformadora.

O pesquisador Óscar Osorio também agrega o Estado nesse cenário de devastação e transformação do tecido social. O autor investiga sete narrativas colombianas cujos personagens principais são sicários, chegando à seguinte conclusão:

Todas parten de la comprensión de que el fenómeno es producto y productor de un estado de descomposición social de alcances muy hondos. Resultado de esta mirada profundamente pesimista, las diégesis se concentran en la minuciosa descripción de las condiciones sociales y culturales que hacen que los muchachos, sin referentes morales, terminen al servicio de la muerte. Hay una responsabilidad (en algunas, explícita; implícita, en las otras) asignada a la sociedad en general y al Estado, que no promueven un tipo de relación social distinta, ni propenden por la superación de las condiciones materiales y sociales que generan el fenómeno. La idea es que el sicario es un sujeto degradado por sus experiencias vitales en un entorno profundamente agresivo, en lo que subyace una intención de explicación sociológica del fenómeno (Osorio, 208, p. 73).

Tal estado de decomposição social por sua vez é produto, segundo Von der Walde (2001), da ação das elites colombianas que se voltaram para o econômico e o político,

relegando questões sociais para instituições de caridade. Com o tempo, sujeitos como os sicários e as famílias miseráveis das quais eles são oriundos já não podem mais ser incorporados ao sistema de produção, de modo que essas pessoas “sobram” e são considerados descartáveis. As operações do narcotráfico, por seu caráter ilegal e pelo perigo que isso representa, acabam sendo o único possível posto de trabalho e mecanismo de ascensão social para tais sujeitos. Isso muito embora os romances que representam tais personagens deixem claro que tal atividade não costuma ser apenas um estágio de um possível plano de carreira em direção ao seu mais alto posto, o de narcotraficante chefe de algum cartel. Isso porque os sicários em geral morrem sendo sicários, o que também assinala Von der Walde (2001, p. 82): “Este sucinto recorrido por algunas novelas de narcotraficantes es suficiente para comprobar que los jefes máximos de los carteles de las drogas no provienen del sicariato, este no es una instancia necesaria para devenir ‘patrón’ o ‘capo’.”

Essa impossibilidade de alcançar o êxito, ainda que no terreno da marginalidade e da ilegalidade, faz com que as narrativas dos sicários sejam conduzidas pelo que Jastrzębska (2019) chama de “corte thanático”, fazendo referência a Thanatos, o deus grego da morte. Segundo ela, “en la sicaresca colombiana la muerte llega a ser la principal razón de ser del relato; determina, motiva y estructura la propia situación enunciativa” (Jastrzębska, 2019, p. 195). A partir desses pressupostos, o que se confirma com as representações da sicaresca colombiana é que o destino dos sicários sempre está, portanto, traçado e não há meios de fuga. Em geral, esses sujeitos morrem ainda muito jovens, e sabem disso desde o dia em que decidem entrar para o mundo criminal. Assim, dentro de um universo humano no qual há poucas possibilidades de escolha, o que lhes sobra é optar por viver pouco, mas ter acesso, ainda que brevemente, a muitas coisas que sonham em ter, em vez de se arrastarem por uma longa vida de miséria e de uma série de outras tragédias cotidianas.

Referências

ABAD FACIOLINCE, H. “Lo último de la sicaresca antioqueña”. **El Tiempo**, 10 de julio de 1994, Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>. Acesso em: 16 maio 2025.

ABAD FACIOLINCE, H. “Estética y narcotráfico.” **Revista de Estudios Hispánicos**, [S. l.], v. 3, n. 42, p. 513-518, 2008.

ALAPE, A. **Sangre Ajena**. Bogotá: Seix Barral, 2000.

COROMINAS, J. *et al.* **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. [S. l.: s. n.], 1987.

FONSECA, A. **Cuando llovió dinero en Macondo**: literatura y narcotráfico en Colombia y México. [S. l.]: University of Kansas, 2009.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

A figura do sicário na literatura colombiana

DOI: 10.23899/9786589284840.1

FORERO QUINTERO, G. La anomia en las novelas de crímenes en Colombia. **Literatura y lingüística**, [S. l.], n. 24, p. 33-59, 2011.

FRANCO, J. **Rosario Tijeras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JASTRZEBSKA, A. S. Narconovela colombiana: narrativa de corte thanático. **Sztuka Ameryki Łacińskiej**, [S. l.], n. 9, p. 193-210, 2019.

OSORIO, Ó. El sicario en la novela colombiana. **Revista Poligramas**, [S. l.], n. 29, p. 61-82, 2008.

PRESSACCO DE LA LUZ, C. **La violencia del narcotráfico en México**. Análisis lexicológico. Colima: Universidad de Colima, 2022.

RENGIFO, A. **El sicariato en la literatura colombiana**: Aproximación desde algunas novelas. Cuadernos de postgrado. Cali: Escuela de Estudios Literarios, 2007.

SALAZAR JR, A. **No nacimos pa'semilla**. Bogotá: Cinep, 1990.

VALLEJO, F. **La virgen de los sicarios**. México: Debolsillo, 2019.

VAN DER LINDE, C.-G. Breve panorama de las novelas de narcotraficantes. In: OSORIO, Ó. *et al.* **Nadie es eterno en la encrucijada de la violencia**. [S. l.]: Programa Editorial Universidad Del Valle, 2023.

VARGAS LLOSA, M. Los sicarios. **El País**, 1999. Disponible em:
https://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html. Acceso em: 2 jul. 2025.

VON DER WALDE, E. La novela de sicarios y la violencia en Colombia. **Iberoamericana**, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 27-40, 2001.

Posição do narrador e impasses de classe na produção simbólica da literatura brasileira: revisitando “O conto e as classes subalternas”, de Julia Marchetti Polinésio

Rafael Lucas Santos da Silva*

Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu...
[...]
Porém nunca nos olhamos
Nem ouvimos e nem nunca
Nos ouviremos jamais...
Não sabemos nada um do outro,
Não nos veremos jamais!
Mário de Andrade (1927)

Um livro esquecido, uma problemática incontornável

Praticamente esquecido nas prateleiras das estantes, *O conto e as classes subalternas* é um livro instigante que parte de uma inquietação fundamental: como se dá a presença das classes populares na literatura brasileira? Publicado em 1994, o livro de Julia Marchetti Polinesio tentou realizar uma leitura sistemática e diacrônica do conto brasileiro a partir da posição que o narrador ocupa “em relação aos personagens do povo” (Polinesio, 1994, p. 9). Assim, essa obra se concentra numa problemática que consideramos crucial para pensar as representações da pobreza, do trabalho e da marginalidade.

Na tradição literária brasileira, as classes populares, a pobreza, o trabalho e a marginalidade figuram de modo tenso e ambíguo, cercados de impasses. Nesse sentido,

* Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Realiza estágio de pós-doutorado (2025-2027) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), com financiamento CAPES/PIPD. Dedicar-se à investigação sobre as relações entre literatura e trabalho, entre estética, política, psicanálise e história. Desde 2018, integra o grupo Estudos sobre o Materialismo Lacaniano (UEM/CNPq). Integra, desde 2024, os grupos Estudos em História e Literatura (GEHISLIT/ PUC Minas) e Literatura e Classes Populares no Brasil (GELIP/UFC - CNPq). Contato: rafaellsilva.prof@gmail.com

Silva (2018) retoma criticamente a história literária nacional, identificando um “paradoxo fundamental”: a literatura brasileira, desde o século XIX, fez das classes populares um tema quase obrigatório, na medida em que a própria constituição da identidade nacional demandava um “povo” que servisse de matriz simbólica; porém, esse mesmo povo foi majoritariamente figurado por autores exteriores a sua realidade social, isto é, pelas classes letradas, em geral urbanas e de extração média ou alta.

Essa característica é convidativa para se refletir sobre dilemas e impasses de classe que atravessam a produção simbólica na literatura e cultura brasileira. Como destaca Bourdieu (1989), nos circuitos de produção simbólica se reproduzem disputas que estruturam a sociedade de classes:

O campo da produção simbólica é o microcosmo da luta simbólica entre as classes. Os sistemas simbólicos constituídos por um corpo de especialistas, são reintroduzidos ao objetivismo o agente, a ação e a prática. Estratégia como um produto do senso prático. O *habitus* é a orquestração da prática e ao mesmo tempo a prática da orquestração (Bourdieu, 1989, p. 93).

Conforme o sociólogo, necessita-se compreender que a literatura não é um território isolado de “pura arte”, mas um campo de conflitos onde se disputam as vozes e os modos de representação. Ao compreender a literatura como esse campo constituído pela “luta simbólica entre as classes” (Bourdieu, 1989, p. 93), no qual estratégias forjadas pelo *habitus* estabelecem modos de ver e representar o mundo, torna-se impossível reduzir o ato de narrar a uma questão puramente técnica ou estética.

Justamente, *O conto e as classes subalternas* buscou realizar um exame atento do modo como a literatura, como forma e como campo de disputas, se estrutura em torno de uma tensão social fundamental: a da classe. A questão não é apenas como a pobreza ou os personagens de classes populares são tematizados, mas de que ponto se fala e com que linguagem se constrói a figura do outro de classe.

Conforme observou Candido (1994), no livro de Julia Marchetti Polinésio encontramos uma atenção às “maneiras segundo as quais a condição do espoliado” se manifesta na literatura brasileira “como matéria fabulada”, destacando a rara qualidade de conjugar, com equilíbrio, o interesse por um “tema de cunho social” e o rigor analítico voltado aos “recursos técnicos usados para analisá-los” (Candido, 1994, p. 7). Originalmente apresentada como tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, em março de 1986, sob a orientação de Antonio Candido, o estudo da autora percorre a história literária

preocupada com a presença e representação de personagens de classes populares. Filóloga de formação, Julia Polinésio alia à análise formal uma preocupação comparatista e socialmente atenta, o que se expressa na abordagem que propõe: a de que a figura do narrador constitui o ponto de condensação das tensões entre classe, ideologia e forma, a partir da leitura de autores como Machado de Assis, Coelho Neto, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Bernardo Élis, Mário de Andrade, Rubem Fonseca e João Antonio.

Não se encontra discussões provocadas pelo livro, que gerasse uma atenção mais sistemática do trabalho realizado no estudo, sendo raramente citado em artigos acadêmicos. Duas exceções são a resenha assinada por José Paulo Paes e a “Apresentação” que abre a edição do volume, redigida por seu orientador, Antonio Candido. Na resenha assinada por Paes, publicada na *Folha de São Paulo* sob o título “De malandros e imigrantes”, é celebrada a publicação do livro. Embora Paes registre lacunas no itinerário diacrônico — como a ausência de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa —, ele reconhece na obra a importância da análise dos procedimentos narrativos e do foco em relação às classes subalternas.

Da nossa parte, ao ler a obra *O conto e as classes subalternas*, também ficamos com a impressão de que a autora não consegue conduzir o debate para uma discussão mais fecunda da dialética histórica que permeia as alterações técnico-formais da composição do narrador. Assim, neste capítulo, ao visitar a obra de Julia Polinésio, para discutirmos sua hipótese central — segundo a qual a representação dos personagens das camadas populares no conto brasileiro se configuraria a partir da “atitude de maior ou menor distanciamento, de diferenciação ou identificação” do narrador, escala formal que ela detalha ao longo de sua análise diacrônica —, acreditamos ser possível tensionar ainda mais o problema a partir de uma contradição constitutiva mais funda da própria formação social brasileira.

Dilemas e impasses de classe na produção simbólica da literatura brasileira

A opção de Polinésio é pelo conto, uma forma narrativa que, historicamente, no sistema literário brasileiro já foi relegado à condição de gênero menor, ora elevado à categoria de forma privilegiada de expressão artística. Para Bosi (1997), o conto brasileiro revela-se como um espaço estético e crítico de alta complexidade, pois, “não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (Bosi, 1997, p. 7).

O conto no Brasil configura-se como um espaço de produção simbólica sensível às transformações históricas das condições sociais e culturais de sua recepção e consagração. Com a geração modernista – e Mário de Andrade em lugar central –, inaugura-se uma prática estética que tensiona a herança regionalista e busca uma linguagem condizente com as experiências urbanas, contribuindo com a renovação técnica e temática dessa forma breve, e abrindo caminho para que, nos anos 1960, possa ocupar o centro das práticas literárias nacionais, consolidando-se como “a grande década do conto”, conforme afirma Hohlfeldt (1981, p. 12). Com efeito, a autora assinala uma crucial “modificação formal operada na década de 60”, correspondendo “a relação entre o narrador e os personagens humildes representados, seres das mais baixas camadas sociais, captados na inteireza de sua condição humana e elevados à categoria de protagonistas da ficção literária” (Polinésio, 1994, p. 153).

Polinésio (1994) não indica explicitamente uma teoria do conto nem justifica diretamente a escolha do conto para seu estudo. É possível perceber, ao longo da leitura completa da obra, que a curta extensão, o foco narrativo concentrado e a economia estrutural do conto favorecem, para Polinésio, tratar de impasses sociais e contradições estilísticas diante da alteridade social. Na introdução do livro, Polinésio (1994) declara o interesse pela técnica de focalização e pela radicalidade de uma adesão tão completa que faz o narrador “incorporar-se nele e reproduzir os fatos a partir do seu ponto de vista”, partindo daí a buscar de rastrear as origens históricas desse procedimento, bem como a analisar como ele se deu especificamente quando os protagonistas passaram a ser os “personagens do povo”, sobretudo depois da “crise dos gêneros nobres”, que abriu espaço para a ascensão das camadas humildes à condição de sujeitos literários (Polinésio, 1994, p. 9).

Quando a autora menciona, de passagem, a “crise dos gêneros nobres”, situando nesse processo a elevação das personagens populares à condição de protagonistas da ficção, ela não explicita teoricamente o sentido ou o alcance desse deslocamento. Entretanto, pode-se entrever aí o mesmo fenômeno estudado por Erich Auerbach (2021) ao reconstruir o advento do realismo sério na literatura europeia do século XIX: a transformação de “personagens quaisquer da vida cotidiana em seus condicionamentos às circunstâncias históricas da época” em “objetos de uma representação séria, problemática e até trágica” (2021, p. 599). Antes disso, considera que não ser possível “conceber tipos populares afora os grotescamente cômicos, pelo menos não como objeto de reprodução artística”. Auerbach (2021) reconhece nessa reestruturação uma inflexão histórica decisiva, vinculada à percepção de que a existência cotidiana, banal e repetitiva, é portadora de historicidade e, portanto, digna de problematização literária.

Ainda que Auerbach (2021) tenha salientado, em *Mimesis*, essa ruptura, também advertiu para o fato de que “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece, e quando aparece não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (Auerbach, 2021, p. 522). Essa observação é decisiva, pois desloca o problema da simples presença temática do povo para o *modo como ele é enquadrado, observado e narrado*, isto é, para o regime de focalização que determina o horizonte de inteligibilidade dessas vidas. É precisamente nessa fissura — entre o ingresso do cotidiano humilde na literatura e a persistência do olhar exterior, superior, que o interpreta — que se inscreve a investigação de *O conto e as classes subalternas*, em busca de um percurso diacrônico sobre o narrador e seu grau de adesão ou distanciamento frente aos personagens populares. Esse caráter dialético — a relação narrador/personagem como centro dinâmico da composição literária — passa a ser o núcleo conceitual da investigação.

Assim, Polinésio (1994) enuncia de forma muito clara a hipótese que sustentará todo o trabalho: “o personagem adquire aspectos diferentes conforme o enfoque sob o qual é observado pelo narrador”. Isso significa que não há uma “essência” do personagem do povo, em sua subalternidade; ele se constitui, na obra literária, a partir da maneira como o narrador o observa, o avalia, o julga ou se confunde com ele. Daí a escala proposta: que vai de um “máximo de afastamento” a um “máximo de adesão narrativa”, com gradações intermediárias.

Para dar conta desse processo, Polinésio (1994) constrói um aparato metodológico que recorre a aportes fundamentais de Tzvetan Todorov e Roland Barthes, especialmente na distinção entre dois planos analíticos: o do enunciado e o da enunciação. O primeiro, que ela denomina também de referente, corresponde ao nível objetivo da obra — aquilo que é narrado, abrangendo a fábula, a trama e os próprios personagens enquanto dados do relato. O segundo, mais decisivo para seus propósitos, é o plano da enunciação, entendido como o lugar da subjetividade do narrador, responsável por organizar, hierarquizar e atribuir valor ao que é contado. Para esclarecer o aparato teórico, a autora chega a formalizar um esquema semiótico: “definimos a fábula (ou história) como o significado (So), o enunciado (o referente) como o significante (Se), e a enunciação (ou discurso) como a significação (Sn)” (Polinésio, 1994, p. 13-14). É nesse plano que se delinea, de modo mais agudo, a posição que o narrador ocupa diante do representado, configurando a perspectiva através da qual o leitor terá acesso ao universo subalterno.

Trata-se, portanto, de compreender como o narrador, ao se posicionar ora mais próximo, ora mais distante do universo representado, participa ativamente na construção (ou distorção) da imagem dos personagens subalternos:

A maneira de elaborar essa matéria sofreu, com o tempo, importantes modificações: seguindo uma escala variável, passou de um máximo de afastamento a um máximo de adesão narrativa, oscilando entre parcialidades tanto a favor do mundo do narrador quanto ao do protagonista; serão essas modificações que observarei no desenvolvimento do meu trabalho. Sendo o tema fundamental da tese o estudo da representação dos personagens humildes no conto, orientei-a para o enfoque da relação que o narrador mantém com eles, porque a atitude de maior ou menor distanciamento, de diferenciação ou identificação, é determinante na configuração dos personagens, os quais tanto podem resultar em mero elemento de curiosidade, introduzido por um narrador muito afastado deles e do seu mundo, como podem ser captados na sua inteireza humana, vistos a partir do foco narrativo que, observando-os de perto, os reproduz em toda a sua autenticidade. Concentrei, pois, minha atenção, sobre o ponto de vista do narrador, isto é, sobre a instância instituidora do discurso, por ser o elemento fundamental na representação da matéria (Polinésio, 1994, p. 10).

O que está em jogo aqui não é apenas a descrição de um fenômeno técnico, mas a explicitação do narrador como instância instituidora do discurso, isto é, como o lugar onde se decidem os regimes de visibilidade, de inteligibilidade e de valor que recairão sobre o mundo subalterno. Trata-se, portanto, de uma hipótese de transformação formal do foco narrativo e do ponto de vista sobre a figura social do “povo”, sem que isso implique um “progresso” literário intrínseco no sistema literário¹.

Sendo assim, estudo brasileiro do livro (nosso único interesse aqui) divide-se em nove capítulos, cada um analisando um momento ou autor, de modo a percorrer a linha diacrônica do conto brasileiro e a sua maneira de lidar com as classes subalternas. Inicia com o “CAPÍTULO I – A Imparcialidade Narrativa: Machado de Assis”, estabelecendo um ponto de partida em que a neutralidade ambígua do narrador machadiano serve de referência comparativa. Segue para o “CAPÍTULO II – O Distanciamento Narrativo em Dois Escritores Regionalistas: Coelho Neto e Afonso Arinos”, destacando a posição de distanciamento e o olhar exótico projetado sobre o universo popular. No “CAPÍTULO III – Uma Inovação Formal: O Narrador Faz Parte da Classe Representada: Simões Lopes Neto”, Polinésio (1994) identifica o gesto singular de um narrador que se incorpora ao mundo figurado, ao passo que o “CAPÍTULO IV – Inovações Ideológicas: Intenção de Denúncia e Representação de Uma Nova Realidade Social” amplia o enfoque para a dimensão crítica que começa a tensionar a forma do conto. O estudo

¹ Ou seja, vale reiterar para não haver equívocos: não se trata de um progresso em qualidade literária, mas de uma modificação no tipo de relação que a literatura estabelece com as figuras do subalternas. Essa transformação é observada, sobretudo, na movimentação do ponto de vista narrativo, que vai da observação exterior à tentativa de internalização – ou seja, da objetificação à subjetivação. Isso se torna particularmente evidente nos contistas modernos, nos quais o narrador frequentemente adere à interioridade dos personagens, construindo o discurso a partir de sua perspectiva socialmente situada.

prossegue com o “CAPÍTULO V – Um Regionalista Inovador: Bernardo Élis” e o “CAPÍTULO VI – O Equilíbrio Entre o Sujeito de Enunciação e o Sujeito do Enunciado: Mário de Andrade”, que marcam distintos modos de articular o narrador com o ambiente popular, ora pela denúncia, ora por uma tentativa de equilíbrio de vozes. Chega-se então ao “CAPÍTULO VII – O Realismo Feroz: Rubem Fonseca” e ao “CAPÍTULO VIII – O Conto Sócio-Documental: João Antonio”, em que a radicalidade do ponto de vista evidencia o contato direto com a brutalidade social e o testemunho das margens. Finalmente, o “CAPÍTULO IX – A Difusão do Novo Modo de Narrar” reflete sobre o alcance desse processo, apontando para a consolidação de um narrador que já não se contenta em observar de fora, mas que se pretende se enredar no interior da experiência subalterna.

A dialética entre distância e adesão, que é o fio do livro, permite questionar as formas pelas quais a ficção constrói alteridade a partir de um levantamento histórico-literário. Assim, a Polinésio (1994) formula que o impasse se estabelece do seguinte modo:

Surge, então, o problema ideológico-formal: como representar o homem do povo sem ser confundido com ele? O escritor, consciente ou inconscientemente, queria diferenciar-se, preocupava-se em salvaguardar sua imagem de homem culto e destacado da matéria narrada (Polinésio, 1994, p. 35).

A formulação da autora implica um problema ideológico-formal que emerge com força no conto regionalista brasileiro. No capítulo dedicado aos escritores Coelho Neto e Afonso Arinos, Polinésio (1994) estrutura sua investigação crítica com base em uma tensão que se encontra no cerne da literatura brasileira oitocentista: a contradição entre a origem elitista do narrador e a matéria popular do enredo. A autora observa que, no regionalismo do final do século XIX, “o escritor pertence a uma elite culta e escreve para um público também de elite; para esses leitores, os rudes personagens populares que começaram a aparecer nas obras literárias são seres pitorescos, extremamente distanciados do seu ambiente” (Polinésio, 1994, p. 35). Trata-se, assim, de uma questão de forma, mas também de posição: a mediação operada pelo narrador não é apenas uma solução estética, mas uma tentativa de salvaguarda simbólica da superioridade cultural do escritor diante do mundo subalterno que representa. Nesse sentido, afirma Polinésio, “criou-se, assim, o intervalo aberto entre as duas linguagens: a dominante, trazida pelo narrador culto, e a dominada, que se reduzia à matéria passiva, pitoresca, pseudofolclórica” (Polinésio, 1994, p. 36).

O que se observa, portanto, é que o conto regionalista marca o ponto extremo do distanciamento. Como a autora busca demonstrar, ao longo do século XX, as tensões e

impasses, derivados do problema ideológico-formal, não desaparecem, mas se transformam em busca de adesão gradual.

Três posições: distanciamento, equilíbrio e voz subalterna

Um dos grandes méritos do livro é buscar articular, capítulo a capítulo, exemplos que constituem quase uma tipologia social do narrador brasileiro frente aos personagens subalternos. Discute-se também que mesmo quando a adesão é máxima, não está garantido que a operação simbólica não fixe o “povo” em estereótipos ou o reduza a matéria exótica. A importância interpretativa emerge, assim, especialmente quando Polinésio constrói o arco que vai do narrador máximo distanciado ao narrador que se confunde com o mundo representado.

O itinerário proposto pela autora pode ser lido em cinco grandes momentos, que não correspondem a rupturas estanques; são mudanças de paradigma na relação entre narrador e personagens pobres: (1) imparcialidade narrativa, (2) distanciamento narrativo, (3) adesão parcial e inovações formais, (4) equilíbrio entre o sujeito de enunciação e o sujeito enunciado e, por fim, (5) a voz do subalterno incorporada.

Na oportunidade deste capítulo, optamos por um recorte em três dessas cinco características, a saber: distanciamento narrativo, equilíbrio entre o sujeito de enunciação e o sujeito enunciado e a voz do subalterno incorporada. Para a autora, a relação entre narrador e personagem das classes populares é tensionada por movimentos contraditórios: ora o narrador se mantém superior, distanciado, produzindo uma forma de olhar exotizante ou paternalista; ora, possui uma solidariedade estética, simpatizando com o mundo popular e acolhendo seu ponto de vista, embora ainda narre de modo externo; ora se aproxima, fala “de dentro”, adotando linguagens e afetos que simulam a voz popular.

A modalidade de distanciamento narrativo é tratada pela autora a partir do conto regionalista e naturalista do final do século XIX, marcado por uma enunciação claramente hierarquizada. Para isso, introduz como mediador um narrador que reitera essa posição: “Alguns autores assumiram uma atitude narrativa extremamente distanciada dos personagens representados, introduzindo como porta-voz, um narrador culto que observa de cima o objeto da representação” (Polinésio, 1994, p. 35). Essa modalidade de representação aparece com clareza nos contos de Coelho Neto e Afonso Arinos, que diferencia, por exemplo, da modalidade de adesão parcial, como nos casos em que o narrador se insere dentro do universo subalterno, buscando representar de forma mais autêntica os sujeitos populares. Trata-se, conforme a autora,

de uma tentativa de romper com o exotismo e promover uma maior adesão à experiência popular. Esse movimento marca um momento importante de inflexão formal e ideológica na literatura brasileira, encontrando em Simões Lopes Neto sua expressão mais significativa.

Na segunda modalidade, Polinésio considera Mário de Andrade como o escritor expressivo que “constitui o momento de equilíbrio entre a voz narrativa e os personagens representados” (Polinésio, 1994, p. 11). Para a autora, “os contos de Mário de Andrade são, como toda sua obra, inovadores, tanto no plano formal como no do conteúdo”, implicando “inovações estilísticas” que passou por “uma concepção mais democrática da literatura e da sociedade, a uma visão diferente das camadas sociais humildes, em que a piedade consolatória foi substituída por uma piedade-revolta” (Polinésio, 1994, p. 95). Assim, o autor de *Os Contos de Belazarte* e *Contos novos* expressaria um ponto de inflexão formal e ideológica entre dois polos que estruturam o itinerário proposto pela autora: de um lado, o narrador distanciado e elitista; de outro, o narrador plenamente identificado com a voz popular.

Esse “equilíbrio” não é ausência de assimetria ou impasse. A separação de classe ainda contamina a representação dos subalternos: “a diferenciação do narrador, por mais ligado que possa estar sentimentalmente aos personagens humildes, tende, ainda que sua intenção seja oposta, a afastá-los do leitor, a diferenciá-los” (Polinésio, 1994, p. 96). O impasse de classe reside, assim, na tentativa de construir uma voz “autêntica” do outro, sem que o próprio narrador consiga desfazer os filtros simbólicos de sua posição social.

Na terceira modalidade, com autores como João Antonio e Rubem Fonseca, o narrador aderirá por completo ao ponto de vista do subalterno, abandonando qualquer distância crítica. Ao contrário de Mário de Andrade, cuja representação do subalterno resulta da dramatização consciente da distância entre os mundos sociais, Rubem Fonseca e João Antônio encenam formas de adesão máxima que, embora mais próximas no plano formal, produzem efeitos distintos. Na prática analítica de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, de João Antônio, Polinésio (1994) assinala uma adesão radical que se propõe a supressão da distância entre sujeito e objeto da narrativa, de modo que o narrador é um dos marginais, mesmo que tecnicamente se apresente em terceira pessoa: “o cotidiano da malandragem é captado em toda sua verdade, visto subjetivamente, sim, mas com a subjetividade dos personagens e não do narrador” (Polinésio, 1994, p. 149).

O capítulo final de *O Conto e as Classes Subalternas* indica a estabilização de um novo modo de narrar que rompe com o ponto de vista elitista. O narrador busca apagar os sinais de sua distinção de classe, confundindo-se com o protagonista, a partir de

estratégias narrativas que implica assimilação da linguagem, da visão de mundo e da afetividade dos personagens subalternos. A “profunda imersão” de que fala Polinésio (1994) é indicada como se houvesse efetivamente suprimido a mediação literária. O aprofundamento da autora ocorre com argumentos de um possível novo reducionismo a partir do “enfoque popularista” automatizado: “se o ponto de vista elitista deturpava a verdade da representação, o enfoque popularista, quando mal dosado, pode prejudicar a qualidade da obra” (Polinésio, 1994, p. 156).

A questão é importante. Contudo, da nossa parte seria ainda necessário indagar se o estudo das transformações formais (como o foco narrativo ou a construção do narrador) consegue explicitar os conflitos históricos. O risco enfrentado, portanto, foi uma análise que se movesse sobretudo no plano das estratégias narrativas, correndo por vezes o perigo de subestimar as forças históricas e materiais que moldam tanto a figura do narrador quanto o destino dos personagens pobres. Como já assinalamos inicialmente, ficamos com a impressão de que a autora não consegue conduzir o debate para uma discussão mais fecunda da dialética histórica que permeia as alterações técnico-formais da composição do narrador.

Se, como Pasta Júnior (2010) sugere, a alteridade é ao mesmo tempo negada e afirmada no cerne do *habitus* social brasileiro, talvez as identificações narrativas mais profundas não expressem tanto uma libertação das hierarquias quanto a atualização de um regime que, historicamente, já se caracterizou por naturalizar a ausência de diferenças essenciais entre o dominado e o dominante – uma indistinção que servia precisamente para legitimar o controle.

A verticalidade da contradição social se mantém, apesar das transformações na posição do narrador?

Ao final de seu livro, Julia Polinésio sintetiza seu percurso afirmando ter constatado, na literatura brasileira, um movimento contínuo de aproximação do narrador aos personagens do “povo” através da identificação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. No horizonte conclusivo da autora, a chave para compreender esse processo reside sobretudo em fatores como o “complexo de inferioridade cultural”, que no início teria levado o narrador brasileiro a “não correr o risco de ser confundido com os personagens grosseiros e incultos”, até chegar, pela via do modernismo e de uma “visão mais democrática”, a um progressivo desarmamento²

² Inclusive, a autora finaliza destacando: “Creio que no panorama literário que acabamos de observar, pudemos verificar como os personagens das camadas mais pobres da população, os seres marginalizados

das barreiras ideológicas e sociais que separavam narrador e representado (Polinésio, 1994, p. 321-325).

Articulando histórica social e modernização conservadora para se pensar nas categorias literárias modalizadas no sistema literários brasileiro, especialmente narradores e personagens, Pasta Junior (2010) vai postular uma “verticalidade verdadeiramente radical da conjunção de capitalismo e escravidão no Brasil, no sentido em que esta última modela, ao fim e ao cabo, a constituição de toda subjetividade, e portanto, de todos os níveis sociais” (Pasta Junior, 2010, p. 18). Tal postulado desloca o foco do simples trânsito entre formas narrativas para um plano estrutural, que toca diretamente o próprio regime de alteridade sobre o qual repousam as relações entre narrador e personagem popular. O autor, assim, nos ajuda a pensar que o impasse de classe na literatura não é apenas epistêmico, mas ontológico e estrutural, pois enraíza-se na própria formação do país. Nesse sentido, o que Pasta Júnior (2010) denomina de dois “regimes da concepção de si e da relação com o outro” – um que afirma a diferença (regime moderno-capitalista) e outro que a anula (regime patriarcal-escravista) – lança uma luz incômoda sobre o estudo realizado por Polinésio:

Salvo engano, creio que é preciso postular uma verticalidade verdadeiramente radical da conjunção de capitalismo e escravidão no Brasil, no sentido em que esta última modela, ao fim e ao cabo, a constituição de toda subjetividade, e portanto, de todos os níveis sociais. Creio que, assim fazendo, chegaremos talvez a compreender melhor as metamorfoses do conjunto de nossas personagens, assim como algumas outras questões que restam inexplicadas e mesmo um tanto misteriosas em nossa cultura. Dizendo de forma um tanto brusca, o problema poderia ser colocado assim: Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sempre sentir, cada indivíduo vê-se em face de dois regimes da concepção de si e da sua relação com o outro, dois regimes contraditórios, que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência. Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, grosso modo, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo

e explorados, deixam de ser, conceitualmente “humilhados e ofendidos” quando os escritores, não apenas lastimando-os, mas acima de tudo, compreendendo-os e assumindo-os, consegue anular os preconceitos culturais e morais para incorporar esses personagens ao seu “eu” através da adesão narrativa. Ainda que sua situação real não se modifique de imediato, algo muito importante se opera no momento em que, na representação literária – que é, em última instância, a representação da vida – alguém os extrai da condição subhumana para mostrá-los ao público sob a luz da sua verdade, a qual, embora dolorosa, trágica ou terrível, é uma verdade humana; a correta representação desses personagens, feita através do foco narrativo que os capta de dentro para fora, permite, como ficou demonstrado, que aquela verdade se manifeste em toda sua inteireza, e que seja justamente avaliada e compreendida” (Polinésio, 1994, p. 324-325).

rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc. Em resumo, qual é a saída possível para uma subjetividade submetida simultaneamente a essas duas exigências contraditórias, quer dizer, à exigência de que ela seja distinta do outro, e, ao mesmo tempo, indistinta do outro? E, se se quiser, como estabelecer uma relação com o outro onde a alteridade é negada e afirmada ao mesmo tempo?

Essas perguntas finais do autor são teórica, estética e política. As considerações implicam que toda forma de representação do outro – especialmente do outro subalterno – é tensionada por essa ambiguidade constitutiva da formação social brasileira. A conclusão de Polinésio encerra-se numa celebração algo otimista da liberdade criativa brasileira frente à rigidez da tradição italiana. Se considerarmos esse diagnóstico de Pasta Junior (2010) em relação à investigação de Polinésio, surge uma questão que não está propriamente contemplada em sua análise: até que ponto as oscilações do narrador entre distanciamento e adesão – que ela rastreia como movimentos formais – não são também sintomas dessa ambivalência mais profunda, inscrita na própria constituição da subjetividade nacional? O que se apresentaria, portanto, seria deslocamentos formais que tentam contornar o impasse?

Nesse contexto, a prática analítica de Polinésio precisa ser revista e aprofundada, sobretudo na contemporaneidade, que está em jogo o colapso histórico ao mesmo tempo em que irrompe vozes subalternas na própria estrutura de autoria e enunciação do sistema literário. Por exemplo, esse último fato, esse deslocamento tem consequências políticas decisivas. Nesse sentido, é fundamental considerar a contribuição posterior de Dalcastagnè (2011), cuja reflexão sobre representação e legitimidade amplia e atualiza a crítica formulada por Polinésio. Em seu artigo *Uma voz ao sol*, Dalcastagnè (2011) retoma o problema da representação não apenas como uma questão de foco narrativo, mas como uma disputa por autoridade discursiva no interior do sistema literário. Como afirma, “falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo” (Dalcastagnè, 2011, p. 35). A questão que se coloca, então, não é apenas “quem fala”, mas “quem pode falar com autoridade e ser reconhecido como tal”. Em vez de simplesmente avaliar como as camadas populares são representadas por escritores letrados, Dalcastagnè (2011) propõe atenção àqueles que falam desde os lugares socialmente subalternizados e, ainda assim, enfrentam os múltiplos constrangimentos de um campo literário estruturado por hierarquias sociais, raciais, de gênero e de classe.

Considerações finais

O narrador não é apenas um dispositivo técnico que regula o grau de participação do “povo” na narrativa. Embora o livro *O conto e as classes subalternas* parta de uma proposta instigante, oferecendo uma inovação crítica ao transferir a ênfase da temática para a instância enunciativa, há nele um deslocamento que merece ser tensionado. Ao ler o livro, ficamos com a impressão que, embora Julia Polinésio ofereça uma contribuição relevante ao enfatizar o nível narrativo como espaço de impasses classes, há momentos em que o foco excessivo na enunciação e nas estratégias narrativas ofusca a complexa malha de determinações históricas e materiais que configuram tanto o narrador quanto os personagens subalternos. Desse modo, o aparato narratológico que a autora mobiliza assume uma espécie de primado explicativo. Veja-se, por exemplo, o elogio no capítulo Capítulo VII, “O Realismo Feroz”:

Rubem Fonseca, pela alta qualidade de sua obra e pela inovação formal, segundo a qual o narrador, falando na primeira pessoa, não só elimina a tradicional dicotomia entre o narrador culto e o personagem de condição social inferior, mas vai ainda mais longe, assumindo como própria – quando são estes os personagens representados – a personalidade de marginais e criminosos (Polinésio, 1994, p. 115-116).

A questão da enunciação em primeira pessoa é vista como um gesto técnico-formal importante e de “alta qualidade”. Mas a historicidade dessa “assunção de voz” não é interrogada em profundidade. Polinésio afirma que os contos de Fonseca formam uma “radiografia da nossa sociedade deteriorada e deteriorante” (Polinésio, 1994, p. 119), mas, mesmo com essa observação, não desenvolve as implicações históricas, econômicas e políticas desse diagnóstico.

Parece-nos, assim, que a autora dissolve o quadro histórico pós-64, no caso dos Capítulos VII, VIII e IX. Ao dissolver, por exemplo as implicações históricas, econômicas e políticas da narração em primeira pessoa do autor de *Feliz ano novo*, o resultado é o deslocamento do foco da forma social para a psicologia e o estilo da voz que narra. É nesse ponto que o ensaio de Pacheco (2007) oferece uma contribuição decisiva: ao retomar a problemática da classe na chave da contemporaneidade, deixa explicitado que o impasse formal não apenas persiste, mas assumiu uma dinâmica condizente com o fim das alianças possíveis entre classes após o colapso do projeto de integração modernista: “um fim de linha para a ideia vigente nos projetos culturais desde o Modernismo, de uma integração entre elite e povo apta a resolver os problemas do país” (Pacheco, 2007, p. 32). Essa historicização do narrador contemporâneo como herdeiro

de um colapso de mediações políticas está ausente em Polinésio (1994). Qual o destino dos pobres, criminosos ou não, em uma ordem social que já não os reconhece sequer como mão de obra?

Com base nas discussões aqui mobilizadas, fica evidente que o narrador, mais do que um simples elemento técnico, configura-se como ponto de condensação de tensões sociais e estéticas. A tradição literária, para além de se constituir por meio de critérios puramente estéticos, é um fenômeno histórico-social, uma vez que as categorias estéticas da criação literária trabalham sobre o mundo social conforme defende Flory (2011), “a historicização das categorias dos estudos literários não é uma opção conceitual, mas uma exigência teórica e crítica no cenário contemporâneo”, arrematando, assim, que a necessidade da “a historicização das instâncias narrativas como condição de possibilidade para uma interpretação atualizada, pertinente e crítica da obra literária” (Flory, 2011, p. 19). Por isso, consideramos que visitar esse estudo de Julia Polinésio no contexto de um dossiê intitulado *Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens* ganha feição programática. Historicizar o narrador, assim, significa compreender o modo como o sistema literário brasileiro, em sua formação e dinâmica, construiu o lugar do pobre, do trabalhador, do marginalizado. E isso implica não apenas registrar o passado, mas interrogar o presente: como nossas narrativas contemporâneas continuam impasses estruturais da representação do subalterno? Como possibilitar que a crítica literária contemporânea atue de modo mais atento às vozes que insistem em se fazer ouvir, mesmo quando historicamente relegadas ao silêncio?

Referências

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 7-22.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

CANDIDO, A. Apresentação. In: POLINESIO, J. M. O conto e as classes subalternas. São Paulo: Annablume, 1994. p. 7-8.

DALCASTAGNÈ, R. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 20, p. 33-77, 2011.

FLORY, A. V. Tradição e ruptura na narrativa brasileira. In: LIBANORI, E. V.; ZOLIN, L. O. (org.). **Estudos de Ficção Brasileira**. Coleção Formação de Professores em Letras. Maringá: EDUEM, 2011. p. 13-36.

HOHLFELDT, A. C. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Posição do narrador e impasses de classe na produção simbólica da literatura brasileira: revisitando “O conto e as classes subalternas”, de Julia Marchetti Polinésio

DOI: 10.23899/9786589284840.2

PACHECO, A. P. “Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea”. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 27-45, 2007.

PAES, J. P. De malandros e imigrantes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1994.

PASTA JR., J. A. Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro). Tradução do original francês e organização de Cláudio R. Duarte **Sinal de Menos**, [S. l.], v. 4, p. 13-25, 2011.

POLINESIO, J. M. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

SILVA, J. C. B. da. Apontamentos sobre a presença das classes populares na literatura brasileira: representação, autorrepresentação e propostas para uma historiografia. **FronteiraZ – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 21, p. 214-231, 2018.

“Quarar reverso” como poética: figurações do trabalho, memória e cotidianidade nas obras de Josi Souza

Bruna Augusta Marques*

Por insurgências estéticas e epistemológicas na arte contemporânea brasileira

A história do Brasil é atravessada pelos processos de colonização, cujos efeitos estruturam o presente. Nesse sentido, os movimentos de representação na Arte Contemporânea não podem ser pensados dissociados das relações de classe, gênero e raça que organizam a vida social. Essas relações sustentam mecanismos de coerção e hierarquização que incidem sobre maiorias minorizadas, tornando indispensável a problematização dessas questões no campo artístico das produções contemporâneas.

Nesse contexto, a proposta poética da produção analisada da artista Josi Souza, em sua série *Decantações, fervuras e temperamentos* (2022), leva-nos a refletir sobre como a materialidade pictórica de suas pinturas revela e tensiona dinâmicas sociais de coerção e de produção de sociabilidades por vezes estigmatizantes, ao mesmo tempo em que constrói outros olhares sobre lugares de conhecimento historicamente deslegitimados. A obra, realizada com água de feijão preto e açafraão (2022), mobiliza materiais cotidianos e culturalmente referenciados para operar como dispositivos simbólicos, evocando saberes subalternizados para tencionar as possibilidades de produção de conhecimento no campo da arte contemporânea:

* Formada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (2020), é Mestre em Estudos Literários na mesma instituição. Desenvolve pesquisas na área de literatura de autoria feminina negra brasileira, literatura de cordel, estudos culturais, gravura contemporânea e seus processos de criação. Contato: brunaaugusta84@gmail.com

Figura 1 – Da série Decantações, fervuras e temperamentos. 2022



Fonte: Josi Souza, Água de feijão preto e açafraão sobre papel. *Arte e Decolonialidade: Revista O Boletim*, [S. l.], v. 96, n. 1, p. 56, 2022.

As mãos nunca vazias, mobilizadas para o trabalho, os corpos em constante movimento e a infância em ação, muitas vezes negada, atravessam as pinturas de Josi Souza e instauram uma cena em que corporeidades e vivências negras se fazem presentes. Esse conjunto de gestos e presenças demarca uma territorialidade marcada pelas dinâmicas do trabalho e de poder, em especial aquelas associadas ao trabalho doméstico e não remunerado. O feijão, em seu processo de cozimento, surge como elemento simbólico de tempo e de labor contínuo, um fazer que nunca se encerra: escolher, cozinhar, decantar. Desse gesto reiterado emergem memórias e figurações que, convertidas em tinta, povoam o papel e o tecido na construção das imagens. Em diálogo com a água do feijão que se decanta, os corpos negros figurados criam marcas, constroem território e transformam a cozinha e o fazer, historicamente colonizados, em um laboratório epistemológico de construção de desconstrução de conhecimentos, faz insurgir paletas de cores complexa em tons variados que emergem do feijão. Ao mesmo tempo, essa materialidade pictórica evidencia a dor e torna visível um espaço historicamente marcado pela subjugação, no qual corpos negros e infâncias,

especialmente de mulheres, foram estigmatizados e compulsoriamente vinculados ao trabalho doméstico no Brasil.

Conforme demonstra Adriana Salay Leme (2015), o feijão ocupa, na longa formação da sociedade brasileira, uma posição ambígua: simultaneamente “alimento dos pobres” e emblema da identidade nacional, convertido em signo integrador de uma nação que, no plano material, jamais garantiu seu acesso de forma equitativa. Essa ambiguidade é decisiva: o feijão torna-se símbolo de pertencimento coletivo justamente porque é o alimento daqueles a quem a cidadania plena foi sistematicamente negada. A operação simbólica que transforma o feijão em “comida de todos” encobre, assim, sua inscrição histórica como base alimentar das populações negras, pobres e subalternizadas, marcadas pela herança da escravidão e pela precarização estrutural do trabalho.

Diante disso, abordar a produção artística de uma artista contemporânea como Josi significa desvelar e ressignificar os processos sociais de coerção que atravessam corpos e identidades negras em nossa sociedade brasileira. A série “Decantação, fervuras e temperamentos” (2021), vencedora do Prêmio PIPA de Arte Contemporânea Brasileira, evidencia esse gesto estético-político ao mobilizar materialidades, memórias e formas de conhecimento que durante tanto tempo foram subalternizadas na sociedade brasileira. Entre suas exposições individuais de maior relevância destacam-se *grains of water, drops of earth* (Mendes Wood DM, Nova York, 2024) e *arrastar chãos, juntar umbigos* (Mendes Wood DM, São Paulo, 2024), que consolidam sua presença tanto no cenário internacional como nacional. No âmbito coletivo, a artista integrou exposições de destaque como *Histórias da ecologia* (MASP, São Paulo, 2025), *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (CCBB Rio de Janeiro, 2024) e a mostra *Premiados PIPA 2022* (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2022). O trabalho da artista analisada possui amplo escopo teórico e visual em suas produções, mas, embora ela tenha participado de várias exposições no panorama artístico e institucional brasileiro, pouco se discute sobre sua obra nos estudos contemporâneos e teóricos do campo das artes visuais no Brasil.

É justamente a partir desse território de violência simbólica, material, e silenciamentos culturais que emerge o conceito de “Quarar reverso”, formulado pela artista como fundamento de sua poética, ao inverter a lógica colonial que historicamente associou a cozinha e o trabalhador doméstico à subalternização. Diante disso, o objetivo deste trabalho foi analisar as produções da artista a partir de uma perspectiva cultural, social e identitária, observando como, por meio de suas materialidades plásticas e dos conceitos que delas emergem, Josi Souza mobiliza um passado ancestral e epistemológico de conhecimentos. Nesse percurso, suas figurações fervidas, temperadas e elaboradas nos meandros da cozinha configuram uma

verdadeira culinária da criação, na qual o ato de cozinhar se converte em gesto estético, pictórico, político e simbólico de re-existência na arte contemporânea brasileira.

Dessa forma, a pesquisa assume um caráter transdisciplinar ao articular referenciais dos estudos culturais, raciais e do feminismo negro para refletir sobre os processos de identidade, representação e produção de conhecimento no campo das Artes Visuais, bem como a legitimação de saberes historicamente subalternizados no contexto brasileiro e em suas relações de trabalho (Ribeiro, 2018; Akotirene, 2019; Collins, 2019; Evaristo, 2020). Com base em Hall (2006; 2016), compreende-se que tais processos são atravessados por relações de poder e, por vezes, influenciados pela lógica da colonialidade, que estrutura a construção da identidade dentro do território da cultura, condição para qual mobiliza-se as contribuições de autoras do feminismo negro para pensar as intersecções entre raça, gênero e classe. Reconhecer o lugar de enunciação e produção torna-se, nesse sentido, fundamental para compreender os modos de visibilidade e circulação das obras de arte, deslocando artistas negros das margens para posições centrais de produção teórica e epistemológica.

Figurações insurgentes: a poética de Josi

A construção das identidades, como aponta Hall (2006), é um intenso processo de trânsito, atravessado por fatores sociais, políticos, econômicos e culturais. O modo como uma identidade é representada e, portanto, construída nas tessituras da história do Brasil de nossos processos de produção de conhecimento no contemporâneo, também são perpassados por esses lugares.

À medida que o processo investigativo da artista se volta à produção de pinturas baseadas em experimentações com pigmentos naturais, evidencia-se uma ação subversiva: O estereótipo da mulher negra restrita ao espaço doméstico é deslocado pela criação de um laboratório ancestral, no qual a busca pelo pigmento transforma um lugar historicamente associado à estigmatização de corpos femininos negros em um espaço de criação e de elaboração epistemológica de si como artista no mundo. Esse gesto opera não apenas como afirmação subjetiva, mas também como denúncia da desigualdade social que atravessa sua corporeidade e subjetividade, fazendo com que a experiência individual transborde e se deságue em uma dimensão coletiva de existência, na qual território e cultura incidem diretamente sobre seu processo de criação, como expõe a artista:

Tenho pensado que minha sementeira em Carbonita, no Vale do Jequitinhonha, me povoa de modos e jeitos de me fincar e me mover no mundo. Isso passa pela

necessidade de pé no chão, pelo toque afeti-vo dos materiais, pelas insistências das rezas, folias, benzeções tramadas na complexidade da pobreza e da riqueza cultural. É uma formação que chega pela oralidade, pelo testemunho de gestos e modos, pelas memórias narradas. A Grada Kilomba, em “Memórias da Plantação”, problematiza o ativar da mar-gem como lugar de criatividade e, de uma certa forma, romantizar a opressão; mas aí ela cita bell hooks que fala da margem como essa posição que incorpora mais de um lugar: opressão e resistência. Então, quando digo de uma poeira de pequi, mato torcido e o breu pingado de rezas, falo dessa combinação de tornear o amarelo do pequi na boca, convivendo com o espinho, do tortuoso do cerrado, que acha jeito de se equilibrar, da fé que desce vela num breu em que falta energia elétrica (Josi, 2022, p. 57).

A reflexão evidencia como o território do Vale do Jequitinhonha não se configura apenas como cenário de origem, mas como força estruturante de sua formação sensível, ética e estética. Os modos de criação descritos por Josi Souza, atravessados pela oralidade, pelas práticas de fé, pela materialidade do chão e pelas memórias coletivas, emergem de um contexto marcado por profundas desigualdades sociais, no qual pobreza e riqueza cultural coexistem de forma tensionada. Nesse sentido, ao acionar a margem como espaço simultâneo de opressão e resistência, conforme problematiza Grada Kilomba (2020), a artista reinscreve sua experiência em um campo político mais amplo, que não pode ser dissociado das condições históricas e estruturais do território mineiro. O estado de Minas Gerais, por exemplo, ocupa a quarta posição no ranking nacional do trabalho escravo contemporâneo, com 3.191 trabalhadores libertados apenas em 2014, e entre 2003 e 2020 registrou o resgate de 510 mulheres em condições análogas à escravidão, o maior número entre os estados brasileiros (Farina; Martins, 2021; Ihu/Unisinos, 2025). Esses dados tensionam qualquer leitura romantizada e estereotipada da margem e reforçam que os saberes e práticas culturais que atravessam o processo criativo da artista são forjados em contextos de exploração, precarização e violência estrutural, fazendo de sua produção um gesto estético indissociável de uma dimensão ética, política e material.

Assim, destaca-se a importância de debater o trabalho plástico e discursivo de Josi Souza não apenas a partir de sua produção visual, mas também considerando o que seus textos enunciam sobre suas obras. Sua história, falada, contada e escrita em catálogos, delinea um território-vivência no qual suas produções artísticas se inscrevem e, simultaneamente, o constituem. Sobre isso, observa-se sua reflexão acerca do termo “*quarar*” em sua poética de produção:

Além disso, o *quarar* nos leva a pensar na qualidade da duração, como a das pinturas feitas com a água de feijão preto, que são vivas, se transformam e

bordam apagamentos com lembranças em cinzas. Quarar é o tempo de uma vivência (Josi, 2022).

Esse movimento de inscrição e escrita de si no mundo, permite articular suas obras ao conceito de *escrevivência*, formulado por Conceição Evaristo (2020), no qual a vida não se apresenta como abstração, mas como matéria constitutiva do processo criador. Nessa perspectiva, a criação e a disseminação de uma produção de arte contemporânea negra que não seja escamoteada pelos processos de dominação androcêntrica e colonial, nem pelos modos de circulação e recepção da produção artística, literária e discursiva, tornam-se essenciais.

As autoras como Akotirene (2019), Evaristo (2020) e Ribeiro (2020) destacam que não basta que existam mulheres negras escrevendo e produzindo dentro dos limites impostos por uma história acrílica e colonial, pois esse movimento ocorre há séculos e, ainda assim, elas permanecem em minoria no campo artístico de autoria e entre as obras consideradas canônicas. Para essas autoras, é necessário um movimento político e social coletivo que enfrente tais questões, compreendendo o papel da crítica do feminismo negro e da crítica contemporânea no lugar da autoria e da representação no âmbito dos debates acadêmicos, articulados a discussões políticas, teóricas e conceituais. O feminismo negro vem justamente pensar tais processos na representação e produção de identidades. Sobre estas discussões, Carla Akotirene (2019) defende que:

Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual. Logo, é pensar projetos, novos marcos civilizatórios, para pensarmos um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm fazendo resistência e reexistências (Akotirene, 2019, p. 12).

Trata-se, também, de uma mobilização social que reivindica o direito à existência desses corpos/subjetividades no mundo, ou seja uma reivindicação política e institucional por lugares de direito na sociedade, nos quais, em muitos casos, mulheres negras são impedidas historicamente e institucionalmente de produzir conhecimentos.

Em seu processo de criação, Josi opera entre a imagem e a discursividade de sua poética, lançando-se à elaboração de novos conceitos para pensar a produção de suas figurações. A metáfora do “Quarar reverso” desenvolvida pela artista torna-se central nesse movimento, pois parte da relação paralela entre a insistente tentativa de branquear roupas e o massivo processo de branqueamento das corporeidades negras

na sociedade brasileira. Pensar os corpos e as identidades negras a partir da multiplicidade dos processos de representação no contemporâneo implica compreender que o “corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (Woodward, 2007, p. 15). Ao acionar essa metáfora, a artista desloca o sentido tradicional de “Quarar”. Em vez de branquear, o quarar passa a significar a espera pelo surgimento da imagem, a decantação da tinta, o repouso da materialidade até a insurgência dos corpos que, pouco a pouco, brotam no papel e no tecido. Sobre isso a artista articula:

Usando o quarar reverso como poética, subverto a prática tradicional de esfregar e clarear roupas ao sol e me aproprio da mancha como um índice de pesquisa sobre pigmentos naturais – ressignificando a “sujeira” e buscando resistir aos branqueamentos culturais, ao mesmo tempo em que habito um espaço mais amplo e sustentável (Josi, 2024).

A noção de *quarar reverso*, aciona uma prática poética e política, que permite compreender suas produções não apenas como gesto estético, mas como estratégia de enfrentamento às estruturas coloniais que historicamente operaram o apagamento de saberes negros e indígenas e de outras corporeidades não brancas no campo institucional da arte. Ao acionar o tempo da vivência, da transformação e da duração como elementos constitutivos da obra, a artista re-inscreve práticas ancestrais em um campo contemporâneo de disputa simbólica, produzindo figurações que tensionam regimes hegemônicos de visibilidade e conhecimento. Essa operação dialoga com o pensamento feminista negro de Patricia Hill Collins (2019), segundo o qual as opressões de raça, gênero e classe atuam de forma interdependente, conformando uma matriz de dominação que estrutura as experiências das mulheres negras. No contexto brasileiro, tais relações são atravessadas pelas noções de território e nacionalidade, considerando que a cultura e a materialidade das políticas públicas se organizam a partir das tensões entre margem e centro nas diferentes regiões do país, refletindo diretamente no desenvolvimento social dos sujeitos que nela residem.

Essa compreensão do território aproxima-se das formulações de Milton Santos (1978), para quem o espaço não se reduz à dimensão geográfica, mas constitui um campo de disputas simbólicas e sociais, no qual passado e presente se imbricam na produção de formas, memórias e relações humanas. Desse modo, pensar o espaço e o lugar implica reconhecer as disputas de poder que definem quais saberes e narrativas sobre sujeitos e territórios são legitimados, evidenciando como identidade, memória e corporeidade se constroem de maneira indissociável das experiências espaciais. Assim,

as narrativas elaboradas por Josi Souza, no entrelaçamento entre texto e imagem, podem ser compreendidas como fissuras estéticas e epistemológicas a essa matriz.

Esse gesto expõe e tensiona as camadas interligadas de opressão que atravessam sua trajetória enquanto mulher negra, oriunda de uma classe pouco privilegiada, acadêmica, pesquisadora-artista e professora que busca romper as barreiras dos circuitos elitizados da arte brasileira. Esse movimento dialoga diretamente com a noção de escrevivência formulada por Conceição Evaristo (2017), na medida em que transforma a experiência vivida em campo de elaboração conceitual e poética. A poética de Josi Souza opera a partir de processos de sedimentação e de reinscrição, nos quais as experiências se acumulam, se transformam e se reatualizam no tempo, tal como no poema *Vozes-Mulheres*, de Evaristo (2017):

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas

engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(Evaristo, 2017, p. 24-25).

O gesto de decantar, central na série *Decantação, fervuras e temperamentos*, pressupõe tempo, acúmulo e transformação da matéria, de modo que a imagem não surge de imediato, mas como resultado de um processo, assim como a voz da filha no poema de Evaristo (2017) não emerge isolada, mas como uma polifonia das vozes/existências anteriores.

Considerando a relevância do trabalho teórico e artístico da artista analisada, observa-se que, embora tenha participado de diversas exposições no Brasil e no exterior, sua produção ainda ocupa um lugar periférico nas pesquisas sobre arte contemporânea brasileira. Essa ausência não pode ser compreendida como um dado fortuito, mas como efeito de um sistema que encontra dificuldades em reconhecer a construção de conceitos, teorias e formas de produção artística que não partem dos lugares canônicos de legitimação do conhecimento.

Nesse sentido, a intersecção entre silenciamento e violências, tanto simbólicas quanto institucionais e materiais, continua a operar de forma estruturante no sistema artístico contemporâneo. O “quarar reverso”, ao tensionar esses mecanismos, não apenas evidencia tais processos de exclusão, mas também afirma a potência de outras epistemologias, nas quais arte, vida e memória e cotidianidade se articulam como formas de resistência, transmissão e produção de conhecimento.

Akotirene (2019), expande esse conceito ao afirmar que a interseccionalidade é um “sistema de opressão interligado”. Ela argumenta que escrever/produzir a partir da perspectiva da primeira pessoa, sem desvincular-se da ancestralidade vivida/vivenciada, é uma forma de desafiar as convenções acadêmicas e as metodologias de validação científica/literárias predominantes e hegemônicas. Está em questão não é apenas um relato pessoal, mas uma prática epistemológica que reivindica um espaço resistência e de (re)existência na resignificação na sociedade e sobre esse contexto de análise, também no espaço contemporâneo da arte brasileira.

À medida que o processo investigativo de Josi Souza se volta à produção de pinturas baseadas em experimentações com pigmentos naturais oriundos de práticas cotidianas da cozinha, como o cozimento do feijão, evidencia-se uma ação subversiva. O estereótipo da mulher negra restrita ao espaço doméstico é deslocado pela criação de um laboratório ancestral, no qual a busca pelo pigmento transforma um lugar historicamente associado à estigmatização de corpos femininos negros em um espaço de criação artística e elaboração epistemológica. O que antes era lido como obrigação invisibilizada passa a ser reinscrito como gesto poético, e político.

À luz dessa perspectiva, ao retomar a imagem apresentada no início deste artigo, observa-se que o trabalho doméstico, historicamente associado às mulheres, é realizado majoritariamente por mulheres negras no Brasil, em uma continuidade que remonta ao passado escravocrata e patriarcal do país. A presença da figura da criança nas pinturas da série *Decantações, fervuras e temperamentos* tensiona ainda mais essa leitura, ao evocar o trabalho doméstico, relacionado ao cuidado e à manutenção da vida e da família. É justamente a partir dessa característica que pode ser lida na composição que recuperamos a problematização de Bruschini (2007), cujo debate é decisivo, pois demonstra que também nos estudos sobre o trabalho houve dificuldade em conferir visibilidade ao trabalho doméstico, ganhando força somente a partir dos anos 2000:

Devido à ausência de um conceito que lhe desse visibilidade, o trabalho doméstico permaneceu, por muito tempo, ignorado nos estudos sobre o trabalho. Os estudos sobre a divisão sexual do trabalho, porém, não tiveram dificuldade em mostrar o estreito vínculo entre trabalho remunerado e não-remunerado. Esta nova perspectiva de análise, articulando a esfera da produção econômica e da reprodução, permitiu observar as consequências das obrigações domésticas na vida das mulheres, limitando seu desenvolvimento profissional. Com carreiras descontínuas, salários mais baixos e empregos de menor qualidade, as mulheres muitas vezes acabam por priorizar seu investimento pessoal na esfera privada (Bruschini, 2007, p. 10).

Nesse sentido, a leitura aqui proposta compreende as imagens produzidas pela artista como uma forma de problematizar a divisão sexual e racial do trabalho. Temos uma composição que nos leva a refletir sobre a responsabilização quase exclusiva das mulheres negras pelo trabalho doméstico limita suas possibilidades de qualificação profissional, lazer e cuidado de si, perpetuando desigualdades de gênero e raça profundamente enraizadas na cultura brasileira.

Na dinâmica de produção de suas pinturas, ao utilizar pigmentos extraídos do cozimento do feijão em diferentes tempos e processos, a artista constrói uma paleta cromática que emerge diretamente dessas ações. O ato de temperar, ferver e decantar

não antecede a obra, mas a engendra. O pincel se deita, a aquarela se expande, e as imagens que surgem evocam genealogias de si e de outras mulheres negras, historicamente silenciadas pelos regimes de representação da história da arte colonial e pelos circuitos institucionais ainda marcados pela exclusão. Desse modo, a cozinha, atravessada pelas poéticas dos temperamentos e das fervuras, reconfigura-se como espaço de criação, conhecimento e autoria, no qual saberes ancestrais são ativados e ressignificados.

Considerações finais

As reflexões desenvolvidas a partir da série *Decantações, fervuras e temperamentos* (2021), de Josi Souza, indicam que as problematizações de gênero e raça constituem eixos estruturantes de sua poética e de sua produção artística, tanto visual quanto discursiva. Ao mobilizar materiais oriundos da natureza e do cotidiano, assim como diferentes técnicas de feitura, a artista parece instaurar processos de criação que tensionam os circuitos hegemônicos da arte, ação que possibilita o deslocamento de regimes normativos de visibilidade, legitimação e produção de conhecimento no campo da arte contemporânea brasileira, bem como em outros campos do saber.

Esses gestos não apenas estruturam o fazer artístico, mas reinscrevem saberes historicamente marginalizados como formas legítimas de conhecer e criar, produzindo conhecimentos situados, enraizados na experiência cotidiana, enraizados na experiência ancestral e corporal da artista e, ao mesmo tempo, articulados a uma dimensão coletiva, que problematiza relações de trabalho e as dinâmicas sociais.

Na medida em que suas figurações estéticas se entrelaçam com a vida, acionam-se territórios de (re)existência nos quais identidades negras emergem como sujeitos e corporeidades de suas próprias histórias. Ao ocupar simultaneamente os lugares de autoria e de representação, a artista parece promover processos de descentralização e fragmentação das estruturas hegemônicas que operam nos circuitos canônicos da arte, contribuindo para o tensionamento de narrativas coloniais ainda persistentes no campo artístico, social e simbólico da sociedade brasileira.

Ainda que este estudo não tenha a pretensão de esgotar a complexidade da poética de Josi Souza, as reflexões aqui apresentadas permitem compreendê-la como um recorte inicial de uma investigação em curso. A escolha de analisar a série *Decantações, fervuras e temperamentos*, assim como o contexto do Prêmio PIPA, um dos mais importantes prêmios de arte contemporânea do Brasil, se justifica pelo fato de que muitos artistas premiados vêm se insurgindo e debatendo questões sociais que ultrapassam os circuitos artísticos tradicionalmente excludentes. Nesse processo,

emergem dimensões políticas, sociais e identitárias relacionadas a gênero, raça, classe, inseparáveis dos modos de construção de identidade e coletividade na sociedade brasileira. A arte, portanto, não se limita a refletir ou representar realidades sociais; ela se constitui como gesto criador e poético inserido em um circuito social e cultural, em que a criação dificilmente ocorre dissociada desses fatores, seja de forma consciente ou inconsciente.

Referências

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

BRUSCHINI, C. Trabalho doméstico: inatividade econômica ou trabalho não-remunerado? **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 331-353, dez. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbepop/a/vG3HhnyjrSY7vFZFhSqWL7N/?lang=pt>. Acesso em: 10 dez. 2025.

CASA FIAT DE CULTURA. Casa Fiat de Cultura inaugura “Quarar reverso”, exposição em cartaz na Piccola Galleria. **Stellantis**, 23 ago. 2022. Disponível em: <https://www.media.stellantis.com/br-pt/fiat/press/casa-fiat-de-cultura-inaugura-quarar-reverso-exposicao-em-cartaz-na-piccola-galleria>. Acesso em: 17 dez. 2025.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, C. *et al.* A escrevivência e seus subtextos. In: EVARISTO, C. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. v. 1, p. 26-46. Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/404636/mod_resource/content/1/EVARISTO%20A%20escrevivencia%20e%20seus%20subtextos.pdf. Acesso em: 14 dez. 2025.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FARINA, A. K. A.; MARTINS, P. H. T. Exploração da mão de obra escrava rural na contemporaneidade: estudo de casos relacionados aos territórios do Vale do Jequitinhonha – Minas Gerais. **PEGADA – A Revista da Geografia do Trabalho**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 373-404, 2021. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/view/8520>. Acesso em: 17 dez. 2025.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri; Editora PUC-Rio, 2016.

HALL, S. Globalização. In: HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 67-86.

INSTITUTO PIPA. Ocupação dos artistas premiados do PIPA 2022: Josi. **Prêmio PIPA**, 13 out. 2022. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2022/10/ocupacao-dos-artistas-premiados-do-pipa-2022-josi/>. Acesso em: 14 dez. 2025.

INSTITUTO PIPA. **Prêmio PIPA**: a janela para a arte contemporânea brasileira = PIPA prize: the window into Brazilian contemporary art. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2022. (Coleção Instituto PIPA). Edição bilíngue português/inglês. ISBN 978-65-88833-02-5. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2024/01/2022.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2025.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. [S. l.]: Editora Cobogó, 2020.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

“Quarar reverso” como poética: figurações do trabalho, memória e cotidianidade nas obras de Josi Souza

DOI: 10.23899/9786589284840.3

LEME, A. S. **Feijão, dono das tradições**: representação identitária e consumo efetivo no Brasil (1973–2009). 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26052015-122424/publico/2014_AdrianaSalayLeme_VCorr.pdf. Acesso em: 17 dez. 2025.

MAIS de 2 mil mulheres foram libertadas do trabalho escravo desde 2003. **Instituto Humanitas Unisinos (IHU)**, São Leopoldo, 10 mar. 2025. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/categorias/649235-mais-de-2-mil-mulheres-foram-libertadas-do-trabalho-escravo-desde-2003>. Acesso em: 16 dez. 2025.

OLIVEIRA, M. G. de; SANTOS, T. M. L. G. Memórias, identidade e ressignificação no envelhecer: relato de experiências sobre o livro *Árvore*. **Arte e Decolonialidade**: Boletim, Belo Horizonte, v. 96, n. 1, 2022. Observatório da Diversidade Cultural. Disponível em: https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2022/08/BoletimV96N01Ago2022_ok.pdf. Acesso em: 22 dez. 2025.

RIBEIRO, D. A máscara do silêncio. In: RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 7-27.

SANTOS, M. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 7-72.

Lendo “Mineirinho”, de Clarice Lispector: cronotopo, dialogismo e a construção discursiva da posição valorativa diante da marginalidade e da violência

Larisse Marques Domingues*

A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação.

Volochinov & Bakhtin (1926).

A epígrafe acima serve de ponto de partida para o encaminhamento da leitura que pretendemos realizar da crônica *Mineirinho*, de Clarice Lispector (1999), entendida aqui como enunciado historicamente situado. Conforme defendem Volochinov e Bakhtin (1926) no argumento dessa epígrafe: a compreensão do texto como enunciado concreto, inseparável das condições extraverbais, implica que a linguagem é antes de tudo prática social e ideológica. Essas conexões extraverbais incluem elementos como: a situação histórica, a posição social dos participantes, as relações de poder, os valores ideológicos em jogo, o gênero discursivo mobilizado e a finalidade prática da comunicação.

A crônica *Mineirinho* foi escrita tendo como ponto de partida a execução de *Mineirinho* pela polícia, consumada por meio de treze tiros. No que diz respeito à situação de interação, a crônica instaura uma relação dialógica de confronto com um auditório social implícito, composto por leitores que compartilham, ainda que tacitamente, os valores que legitimam a punição extrema. *Mineirinho* é apresentado não apenas como personagem referido, mas como foco de um discurso reenunciado que expõe a violência coletiva: “tudo o que nele foi violência é em nós furtivo” (Lispector, 1999, p. 125). O conteúdo temático, conforme definido por Franco, Acosta Pereira e Costa-Hübes (2019), corresponde à orientação de sentido específica do enunciado em relação à realidade social. Por isso, em “*Mineirinho*”, o tema central não é apenas a violência policial, mas a implicação ética coletiva nessa execução, que se desdobrará em termos de violência do Estado. Sob a perspectiva da Análise Discursiva

* Formada em Letras pela UNIOESTE (2017). Mestranda em Letras pela UEM (2026-2027). Contato: larissemarquesd@gmail.com

Dialógica (ADD), a primeira enunciação fundamental da crônica é o de reenunciar o discurso de outrem, em especial o discurso jurídico-policial que legitima a morte do “facínora”:

É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irreduzíveis, mas revolta irreduzível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo (Lispector, 1999, p. 123).

A crônica se inicia com uma escolha lexical decisiva: “facínora”. Trata-se de um termo fortemente marcado pelo discurso jurídico-moral, carregado de condenação absoluta. Diferente de “bandido” ou “criminoso”, facínora sugere monstruosidade, irredimibilidade, alguém fora do pacto social. Como indicam Franco, Rohling e Alves (2020), a reenunciação implica necessariamente a marca de um acento valorativo, o que implicará toda a construção discursiva contra esse campo lexical da abertura da crônica, de maneira que, como veremos, a violência será reinscrita como expressão de desamparo, e não de perversidade. Percebemos também que, desde a abertura – “é em mim, como um dos representantes do nós” –, a enunciação se estrutura como autoimplicação axiológica, recusando qualquer posição de exterioridade objetiva, de maneira que o estilo se revela fortemente marcado pela reacentuação valorativa de signos ideológicos hegemônicos.

Compreendendo, a partir do Círculo de Bakhtin, que a linguagem é uma relação viva entre vozes sociais, Brait (2012, p. 65) defende a necessidade de compreender a produção de sentidos a partir da interação entre vozes histórica e socialmente situadas:

Partindo do pressuposto de que as relações dialógicas são o verdadeiro objeto dos estudos da linguagem, Bakhtin realiza um minucioso exame do discurso do ponto de vista das suas relações com o discurso do outro. Com a finalidade de apresentar as formas de presença do outro no discurso, considera, inicialmente, o discurso bivocal, o emprego ambíguo do discurso do outro como o principal objeto de sua preocupação. Dessa perspectiva, faz uma classificação detalhada dos diversos tipos de bivocalidade: estilização, paródia, skaz, diálogo, polêmica velada, discurso polêmico interno, dialogismo velado, polêmica aberta, réplica.

Essa perspectiva é particularmente produtiva para a nossa leitura. A oscilação constante entre o “eu” e o “nós” – “É em mim, como um dos representantes do nós” – configura um discurso polêmico interno, no qual a narradora dialoga com valores sociais que ela mesma incorpora e rejeita simultaneamente. A enumeração dos treze tiros marca uma inflexão decisiva na organização dialógica do texto, rompe definitivamente com qualquer neutralidade possível, implicando a “polêmica aberta” mencionada por Brait (2012), e transformando a crônica em uma réplica ética direta aos discursos que legitimam o extermínio.

Assim, a crônica alterna a lembrança do fato, o discurso de outrem e a descrição minuciosa da sequência dos tiros, que são contados um a um, do “primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança” até o “décimo terceiro tiro” que “me assassina” (Lispector, 1999, p. 124). Cada tiro é reenunciado como um novo acontecimento discursivo, buscando uma desnaturalização da ideologia da justiça punitiva, de modo que o enunciado é orientado para uma responsividade ética, em que o sujeito não se mantém fora do acontecimento, mas se deixa afetar por ele. Sobre esse aspecto, Rosenbaum assinalou:

O início do texto supõe uma espécie de procuração desse “nós” para o narrador (na verdade “narradora”, uma vez que a cronista não oculta que a voz em primeira pessoa seja dela mesma, ainda que seu nome não seja dito em nenhum momento). A frase de abertura indica que é imperioso buscar, pela escrita – “devo procurar” –, um modo de elaborar o acontecimento do mundo exterior. A interioridade se vê atizada, acuada, pela morte de Mineirinho. A presença perturbadora do outro é a mola propulsora do gesto narrativo clariciano, que não se rende ao fato consumado, desprende-se desse, interioriza a realidade e faz da linguagem espaço de uma consciência indagativa (Rosenbaum, 2010, p. 172).

No movimento em que a narradora passa a explicitar sua relação ambígua com o discurso da justiça, a crônica torna visível a dependência funcional e, ao mesmo tempo, o mal-estar axiológico que sustenta a adesão cotidiana à ordem punitiva, por meio da qual o nós social é reenquadrado criticamente:

Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. [...] Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não correremos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça (Lispector, 1999, p. 124).

Quando lemos que “Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo” (Lispector, 1999, p. 125), a crônica já não fala apenas de Mineirinho, mas opera um movimento de generalização dialógica, no qual o sujeito enunciador inclui a si mesmo e ao leitor no campo da violência. O advérbio “furtivo” é crucial: ele nomeia aquilo que, no discurso social dominante, precisa permanecer oculto para que a ordem simbólica se mantenha. O complemento “um evita o olhar do outro” introduz uma metáfora visual da recusa da compreensão, que se articula diretamente com a afirmação posterior de que é preciso “não entender” para que “a casa não estremeça”, de modo que, ao afirmar que “essa justiça que vela meu sono, eu a repudio” (Lispector, 1999, p. 124), a narradora explicita o valor social que sustenta o discurso do extermínio: a autopreservação dos “sonsos essenciais” tendo a morte de determinados sujeitos sob a rubrica da segurança e da ordem.

De fato, a violência estatal, representada principalmente pela atuação da polícia, é frequentemente justificada como um meio de garantir a segurança pública e preservar a ordem, configurando-se discursivamente como um enunciado autoritário que busca naturalizar operações. Com isso em vista, a valoração é central: cada tiro altera o índice axiológico do acontecimento, passando do “alívio de segurança” à “vergonha”, ao “horror” e, finalmente, à identificação radical com o outro. A sequência “Enquanto isso durmo e falsamente me salvo” (Lispector, 1999, p. 124) explicita o efeito ideológico desse enquadramento. O “salvar-se” aqui implica um efeito de apagamento da responsabilidade, produzido pela adesão silenciosa ao discurso de autoridade.

As relações dialógicas são importantes para essa construção enunciativa. De acordo com Franco, Acosta Pereira e Costa-Hübes (2019, p. 277), as relações dialógicas são “relações semântico-ideológico-valorativas”, isto é, relações de sentido atravessadas por valores e ideologias. Clarice dialoga criticamente com o discurso jurídico-penal (“não matarás”), com o discurso policial (“treze tiros”), com o discurso religioso (“tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu”) e com o discurso moral burguês da propriedade privada e autoproteção.

Nesse âmbito de “relações semântico-ideológico-valorativas”, então, é crucial criticar a indiferença social. A “sonseira” não é traço individual, mas uma disposição social aprendida, necessária à reprodução da ordem. Historicamente, ela corresponde à forma pela qual sociedades marcadas pela violência estrutural aprendem a conviver com o terror sem ruptura: não entender, não perguntar, não elaborar. Daí que, na crônica, a frase “procurar não entender. Porque quem entende desorganiza” (Lispector, 1999, p. 125) explicita com clareza o mecanismo histórico dessa posição. Entender é perigoso porque implica responsabilidade ética; compreender é reconhecer a humanidade do outro e, portanto, questionar as bases da justiça punitiva.

A atualidade da crônica de Clarice torna-se ainda mais evidente quando confrontada com acontecimentos recentes que reiteram, sob novas formas, a mesma lógica de violência legitimada pelo Estado. Em novembro de 2025 ocorreu uma chacina no Complexo da Penha, que resultou na morte de mais de 120 pessoas, posteriormente reduzidas, no discurso público dominante, a cifras da necropolítica do Estado. Na coluna de opinião *Normalizando o terror*, assinada por Tarcísio Motta e Vladimir Safatle e publicada na *Folha de S.Paulo*, encontramos um processo discursivo crucial, que chama atenção para a dessensibilização coletiva e a produção de um consenso social em torno da eliminação de vidas consideradas descartáveis. Justamente, a enunciação da perspectiva narradora na crônica de Clarice (Lispector, 1999) afirma que “todos nós” participamos desse sistema que mata, seja pelo medo, pela indiferença ou pelo desejo de segurança. Essa generalização não funciona como diluição da responsabilidade, mas como crítica à normalização da violência.

Quando os autores afirmam que há “117 pessoas sem história, sem rosto, sem famílias, sem nome, sem indignação, sem comoção” (Motta; Safatle, 2025, s/p.), atualizam, em outro cronotopo, o mesmo mecanismo de apagamento da alteridade que Clarice já denunciava ao escrever que Mineirinho se tornara apenas um número contado pelos tiros que o mataram.

Motta e Safatle (2025) tratam essa chacina como uma política formada no longo processo da formação social brasileira, ao afirmar que o país é “uma forma de violência”, estabelecendo uma continuidade histórica entre práticas coloniais, políticas de segurança contemporâneas e discursos punitivistas como “bandido bom é bandido morto”:

O que estamos assistindo no Rio de Janeiro é o retrato do que nos espera. Essa política é baseada na dessensibilização das massas por meio do medo, que gera raiva, que vira ódio. Governos que não são capazes de resolver problema algum nas áreas de saúde, de educação, ecologia, empregos, mobilizam suas tropas atirando na população, gritando “ou soma ou suma”, como se fossem generais de uma guerra civil. A visita de outros governadores da extrema-direita ao Rio de Janeiro no dia seguinte à chacina é apenas o sinal de que a fórmula será repetida para salvar governantes de sua própria incompetência.

O Brasil é o nome de uma forma de violência. Um projeto de terror construído a base de genocídio, extermínio e chacinas. Da ideologia das “classes perigosas” ao discurso “bandido bom é bandido morto”, esse país sempre foi um laboratório do fascismo.

[...]

No final, a última vítima é o próprio Brasil, que destrói qualquer “outro futuro possível” de sua população, ao se deixar ser tomado de assalto por governantes que sonham com uma guerra civil permanente que possa dar a eles alguma razão

de existência diante de crises econômicas, sociais e ecológicas que não sabem resolver (Motta; Safatle, 2025, s/p.).

Ao afirmarem que “o Brasil é o nome de uma forma de violência” e que o país se constituiu como “laboratório do fascismo”, a construção discursiva reacentua cadeias ideológicas históricas – como a noção de “classes perigosas” e o slogan “bandido bom é bandido morto” –, reinscrevendo-as num cronotopo contemporâneo de “guerra civil permanente” (Motta; Safatle, 2025, s/p.). A política do terror não apenas elimina corpos, mas destrói a imaginação coletiva de alternativas, bloqueando qualquer projeto social que não passe pela lógica da guerra.

Ao articularmos, desde já, essa chacina com o assassinato de Mineirinho, tratado por Clarice (Lispector, 1999), não é forçar uma atualização artificial da crônica. *Mineirinho* permanece atual porque expõe uma forma discursiva e histórica de organizar a violência que continua operante. A denúncia da “dessensibilização das massas por meio do medo”, formulada Motta e Safatle (2025, s/p.), dialoga diretamente com a figura dos “sonsos essenciais” de Clarice (Lispector, 1999), isto é, daqueles que, para que a “casa funcione”, aceitam a suspensão da revolta e do amor em troca da promessa de segurança.

A crônica *Mineirinho* foi publicada, originalmente, em 1962, na revista *Senhor*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1959 e 1964. É construída como um campo de relações dialógicas intensas, a partir da morte do assaltante Mineirinho, apelido pelo qual era conhecido o fugitivo José Miranda Rosa por ter nascido no estado de Minas Gerais. Apesar de ter apenas 28 anos, Mineirinho já acumulava um histórico criminal extenso, marcado por roubos audaciosos, prisões, fugas sucessivas e atentados contra a polícia, evidenciando reiterada capacidade de escapar às tentativas de captura, “[...] duas da cadeia e outra do Manicômio Judiciário onde estava condenado a cumprir mais de um século de prisão [...]” (Almeida, 2013, s/p).

Mineirinho foi assassinado com 13 tiros e o corpo jogado à margem da estrada Grajaú-Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro. O modo como os jornais cariocas noticiaram a morte de Mineirinho constitui um conjunto de enunciados que revela com clareza a operação ideológica de naturalização da violência estatal. Por isso, Clarice (Lispector, 1999) não se limita a comentar um fato, mas o reinscreve discursivamente, deslocando-o do regime informativo para o campo da responsabilidade ética. Logo na abertura do *Diário Carioca*, Mineirinho é apresentado como “o assaltante José Miranda Rosa”, cuja morte é descrita com minúcia quase anatômica: “três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada” (*Diário Carioca*, 1º de maio de 1962 *apud*

Rosenbaum, 2010, p. 170). Mesmo quando surgem indícios de execução sumária, o enquadramento discursivo tende a neutralizá-los. O *Diário de Notícias* registra que “em volta do corpo não havia um único sinal de sangue, evidenciando que a morte não ocorrera naquele local” e que moradores afirmaram que “ali não se travara nenhum tiroteio durante a madrugada”, concluindo que Mineirinho “fora mesmo liquidado em outro lugar e removido para lá” (*apud* Rosenbaum, 2010, p. 170). Ainda assim, essa constatação não se traduz em problematização ética explícita, sendo incorporada ao relato como mais um dado informativo. O verbo “liquidado”, de forte carga axiológica, aparece naturalizado, como se nomeasse um procedimento esperado e socialmente compreensível.

É precisamente contra esse modo de significar a morte que a crônica de Clarice se constitui como resposta dialógica. Enquanto o discurso jornalístico enumera os tiros para registrar a eficácia da ação policial — “treze vezes varado por disparos de metralhadoras ‘Ina’” —, Clarice reacentua essa mesma enumeração para produzir um efeito inverso. A contagem, que nos jornais retalha o corpo do outro, na crônica atravessa a consciência da narradora, transformando-se em experiência ética: “o décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro”. O que no jornal aparece como dado técnico é reinscrito como ferida social.

Observamos uma reacentuação valorativa, com mudança de posição enunciativa que acompanha essa reacentuação, mesmo que Clarice tenha como ponto de partida o procedimento composicional típico do discurso jornalístico-policial. Temos um enunciado orientado pela responsividade ética, em que o sujeito não se mantém fora do acontecimento, mas se deixa afetar por ele. Nesse sentido, recuperamos argumento de Rosembaum (2010) de que a organização discursiva da crônica opera um deslocamento subjetivo radical, no qual a construção enunciativa da alteridade não se dá por distanciamento, mas por incorporação do outro no próprio dizer:

A gradação que acompanha as frases retoma a sequência jornalística e aproxima novamente os dois discursos, mas com uma nítida diferença: enquanto o jornal promove a total distância entre o eu e o outro, a cronista se transforma no outro. Nesse processo, ela percorre os extremos da proteção e do desamparo, perdendo sua identidade inicial ao se deslocar do campo seguro do si-mesmo. Há mesmo um desejo de ser o outro (porque eu quero ser o outro), para assim experimentar-se no limite de uma alteridade (Rosembaum, 2010, p. 174).

Assim, ao experimentar-se “no limite de uma alteridade”, a crônica desorganiza as fronteiras rígidas entre eu e outro, justo e criminoso, protegidos e desamparados, fazendo da literatura um espaço de responsabilidade ética e de contestação do discurso

que naturaliza a violência. Não se trata de falar sobre Mineirinho a partir de uma exterioridade moral segura, mas de falar *a partir* de um “nós” que inclui a própria narradora como representante da ordem que o matou. A narradora, mulher de classe média protegida pela casa e pela lei, vê-se violentamente confrontada com aquilo que sustenta a sua própria segurança.

Segundo uma das muitas notas publicadas sobre o assassinato de Mineirinho, ele teria “provocado” a própria morte a cada ato transgressor — formulação que transfere à vítima a responsabilidade pela violência sofrida:

Não foi a justiça quem decretou a morte do mais temível assaltante do Rio de Janeiro, conhecido pela alcunha de “Mineirinho”. Ele próprio a procurou, desafiando a tranquilidade pública e um aparelhamento policial cujas metralhadoras sabia não lhe dariam trégua. Carregando 104 anos de prisão, o facínora ainda brincou pelas ruas e favelas da cidade durante dias, assaltando e baleando —que estas eram sua razão de viver (*Correio da Manhã*, 1º de maio de 1962 *apud* Rosenbaum, 2010, p. 170).

Um dos procedimentos centrais da crônica é a reenunção de discursos sociais naturalizados, como essa ideia de que Mineirinho *merecia morrer porque procurou*, por exemplo, não aparece como afirmação autoral, mas como voz social incorporada e tensionada. Concebemos então uma importante tensão: “*por que está doendo a morte de um facínora?*” (Lispector, 1999, p. 123, grifo nosso). Dois discursos se chocam: o discurso jurídico-penal (“facínora”, “criminoso”, “matara demais”) e um discurso ético-afetivo que insiste na dor, na compaixão e na identificação. Essa tensão não se resolve por síntese, mas se intensifica dialógica e progressivamente, o que está em consonância com a compreensão bakhtiniana de que o sentido emerge do confronto entre vozes, e não da eliminação do conflito. Como se observa no seguinte trecho da crônica:

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

Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais.

Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa

está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos.

Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais — vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu — que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva.

Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente — não nas conseqüências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta.

Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não correremos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça (Lispector, 1999, p. 124-125).

Quando Clarice escreve “Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver”, o verbo “rebentar”, de forte carga corporal e violenta, já antecipa que o discurso que se seguirá não buscará conciliação, mas enfrentamento com os sentidos estabilizados que sustentam a vida social. A pergunta “Como não amá-lo?” funciona como um enunciado-resposta antecipado, dirigido a um interlocutor social implícito que, previsivelmente, condenaria Mineirinho. A crônica se constrói, assim, desde o início, como réplica a um discurso de outrem fortemente estabilizado.

A situação extraverbal do enunciado corresponde a um “conjuntamente visto, sabido e avaliado” (Volochínov; Bakhtin, 1926, p. 7) no qual a morte do criminoso é socialmente naturalizada como condição para o funcionamento da “casa”. O texto evidencia essa dimensão quando afirma: “Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa”. A metáfora da casa funciona como condensação cronotópica de uma ordem social sustentada pela exclusão e pelo silenciamento da revolta.

No que se refere ao cronotopo, entendido por Bakhtin (2014 [1975]) como a relação indissociável entre tempo e espaço que organiza os acontecimentos e lhes confere sentido, a crônica se estrutura a partir de um cronotopo da execução, tensionado por um cronotopo doméstico-moral, figurativizado pela metáfora recorrente da “casa”. A palavra “casa” é um dos signos ideológicos muito interessantes da crônica. Ela não designa apenas um espaço físico, mas um modo de vida, um regime hegemônico de valores.

A crônica, ainda que vinculada à materialidade jornalística do episódio — aos treze tiros, às manchetes, aos números —, recusa o registro da explicação causal ou da

denúncia objetiva. Em seu lugar, instaura um movimento errante, digressivo e reiterativo, que faz da linguagem um espaço de confronto com aquilo que excede as formas estabilizadas de compreensão: o resto, o excesso, a violência que não se deixa pacificar nem pela lei nem pelo discurso moral. Clarice, ao trabalhar o léxico de forma intensamente valorada, transforma o acontecimento policial em um espaço-tempo de crise ética, no qual compreender – como a própria narradora adverte – é sempre um gesto perigoso, porque desorganizador.

A crônica brasileira, que começou a se consolidar no século XIX, é um gênero híbrido que articula os discursos da história, do jornalismo e da literatura. A crônica, assim, combina a objetividade do jornalismo com a subjetividade e a criatividade da literatura, criando um espaço único para a expressão de ideias e sentimentos. Essa combinação de elementos permite que a crônica se destaque como um gênero que privilegia o cotidiano, o prosaico e o inusitado. Conforme Candido (1992), especificidade estética e histórica da crônica implica uma constituição a partir de uma tensão produtiva entre simplicidade aparente e elaboração formal sutil. Daí a “sua despretensão humanizada” do gênero, conforme destaca o autor, considerando que “esta humanização lhe permite, como compensação, sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (Candido, 1992, p. 13-14).

Destaque-se, dentro desse aspecto, que a crônica *Mineirinho* não se limita a expressar uma opinião pessoal sobre justiça; ela reorganiza o campo discursivo no qual a justiça é dita, fazendo com que os enunciados socialmente estabilizados retornem sob novas entonações, carregados de outros valores. A posição axiológica da autora não se manifesta como julgamento explícito, mas como trabalho de linguagem, como reacentuação contínua de palavras que já circulam socialmente. “Justiça”, “crime”, “matar”, “inocente”, “proteção” – todas essas palavras pertencem ao discurso de outrem, dentro de um campo hegemônico. Vale acompanhar, no trecho a seguir, o modo como a crônica elabora isso:

Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer.

Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender.

Porque quem entende desorganiza (Lispector, 1999, p. 125).

É nesse ponto que a noção bakhtiniana de responsabilidade ética do enunciador se torna central. Ou seja, o enunciado revela a dimensão coletiva da responsabilidade, deslocando a culpa do ato isolado para uma rede discursiva de legitimação. Ao dizer “sobretudo procurar não entender”, o texto dramatiza a opção ideológica pela recusa da compreensão, que, segundo a lógica do enunciado, se apresenta como condição para a manutenção da ordem. Entender, nesse contexto, significa romper a cadeia de enunciados que mantém a ordem, introduzindo uma resposta que não se ajusta ao esperado, isto é, busca fugir do que é hegemônico.

Assume-se, conforme Williams (2011)¹, uma compreensão de hegemonia como concepção processual, vivida e prática da dominação cultural, no sentido em que:

É por isso que a hegemonia não pode ser entendida no plano da mera manipulação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Mas não se trata, de forma alguma, de um sistema estático, exceto na execução de um momento de uma análise abstrata. Ao contrário, só podemos entender uma cultura efetiva e dominante se compreendermos o processo social real do qual ela depende: refiro-me ao processo de incorporação. Os modos de incorporação são de grande importância social (Williams, 2011, p. 53-54).

Quando Williams (2011) assinala “um conjunto de práticas e expectativas”, está chamando atenção para o fato de que a hegemonia se realiza no cotidiano: nos hábitos, nos valores morais, nas formas de perceber o mundo, no que parece “natural”, “óbvio” ou “normal”. É nesse sentido que o autor afirma que a hegemonia constitui um “sentido de realidade”. Ela não é apenas uma interpretação do mundo entre outras possíveis, mas a própria realidade tal como é vivida pela maioria das pessoas.

¹ Devo a Rafael Lucas S. da Silva a indicação bibliográfica de Raymond Williams, com as devidas orientações, que me permitiu reorientar criticamente aspectos centrais da presente análise, bem como abriu horizontes para pesquisas atuais ainda em andamento. Por isso, deixo registrado meu agradecimento.

Nos parágrafos finais da crônica *Mineirinho*, a enunciação se torna incisiva ao afirmar que, no instante em que o justiceiro mata, “está sendo morto um inocente” (Lispector, 1999, p. 124). Não se trata de uma inversão simplista, mas de uma desconstrução do enquadramento jurídico. De fato, historicamente, o Estado, por meio de suas instituições, utiliza a violência como ferramenta para manter o controle social, muitas vezes à custa dos direitos e da dignidade dos indivíduos marginalizados. Conseqüentemente, a violência estatal e a marginalização são fenômenos interligados que perpetuam desigualdades e acentuam as fragilidades sociais. A ADD enfatiza que todo enunciado é atravessado por acentuações valorativas, e é precisamente nesse plano que a crônica opera seu movimento crítico mais radical. A palavra “justiça”, por exemplo, não aparece como signo estável, mas como termo em disputa. Assim como a questão da pobreza e da marginalidade implica, também, uma arena de disputas políticas e culturais entre diferentes interesses de classe, destacando que as relações sociais capitalistas, baseadas na acumulação de capital, geram desigualdades e miséria (Oliveira, 2019). Desde o século XIX, a pobreza tem sido associada a uma “degradação moral” e vista como uma ameaça à sociedade, o que levou à criação de políticas higienistas e punitivas para controlar as classes subalternas, justificando práticas repressivas e segregacionistas.

Chalhoub (1996) analisa como o movimento higienista no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, redefiniu os papéis das classes pobres, associando a pobreza à delinquência e à degradação moral. Ele destaca que os pobres eram divididos entre “dignos” e “viciosos”, sendo os últimos considerados perigosos e submetidos a dispositivos disciplinadores: “higienistas e autoridades policiais estarão quase sempre do mesmo lado da trincheira em se tratando de cortiços” (Chalhoub, 1996, p. 37). O historiador evidencia que a pobreza, por si só, era suficiente para tornar um indivíduo um potencial malfeitor:

[...] os pobres carregam vícios, os vícios produzem malfeitores, os malfeitores são perigosos à sociedade; juntando os extremos da cadeia, temos a noção de que os pobres são, por definição, perigosos. Por conseguinte, conclui decididamente a comissão: ‘as classes pobres [...] são [as] que se designam mais propriamente sob o título de – classes perigosas’ (Chalhoub, 1996, p. 22).

Pode-se compreender, de acordo com a argumentação do autor, como o senso comum penal foi construído historicamente, perpetuando estigmas e justificando a repressão das classes subalternas, pois, com é destacado ainda por Chalhoub, “é que a noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes conseqüências para a história subsequente de nosso país”

(Chalhoub, 1996, p. 23). Nesse aspecto, podemos pensar no papel do sistema penitenciário brasileiro como um instrumento de segregação e extermínio das classes subalternas. Pois as condições desumanas das prisões e a lógica de encarceramento não promovem a reinserção social, busca neutralizar e controlar a pobreza, considerando os aspectos políticos, econômicos e sociais que perpetuam a exclusão e a criminalização da pobreza.

Tendo em vista esse horizonte histórico e social, então a crônica clariciana opera um gesto discursivo decisivo. Conforme definem Franco, Rohling e Alves (2020, p. 151), reenunciar consiste em “uma nova enunciação de um discurso/enunciado de outrem, marcada pela proeminência da reacentuação”. Com isso, podemos refletir sobre o fundamento ideológico e histórico a partir do qual a justiça deixa de se orientar pela reflexão sobre as desigualdades que produz e administra, convertendo-se em mecanismo de legitimação da exclusão.

Desse modo, a crônica constrói, conseqüentemente, uma imagem da sociedade brasileira como espaço atravessado por violência estrutural, em que a exclusão não é acidente, mas princípio organizador. A morte de Mineirinho não aparece como exceção, mas como sintoma, que exige uma reflexão séria e sensível sobre a condição humana e as desigualdades sociais.

Como observa Silva (2020), no estudo “Uma tarde plena”, de Clarice Lispector, a escrita clariciana organiza o tempo narrativo como um instante ético expandido, no qual a suspensão da ação força a consciência a permanecer diante do que é insuportável compreender. Vale lembrar, há a persistência de um quadro massivo e sistemático de violações de direitos fundamentais, especialmente nas comunidades e favelas do Rio de Janeiro no que diz respeito às mortes decorrentes de intervenção policial (Brito; Cardoso da Cunha; Mattos Filho, 2022). A crítica clariciana à “justiça que vela meu sono”, sustentada por uma normalidade doméstica que depende do extermínio do outro, encontra correspondência direta na constatação de que a letalidade policial permanece elevada apesar de condenações internacionais, de medidas judiciais pontuais e da retórica institucional de legalidade. De acordo com a pesquisa de Brito, Cunha e Filho (2022), outro ponto relevante é a relação entre as mortes por intervenção policial e o perfil das vítimas, pois a maioria das vítimas são homens jovens, pardos ou negros, evidenciando um padrão de violência que reflete desigualdades sociais e raciais. Conseqüentemente, *Mineirinho* se afirma como um enunciado que refrata a realidade histórica brasileira, de modo que, ao exigir “o terreno”, a crônica recusa o conforto das abstrações jurídicas e morais e convoca uma responsabilidade ética que permanece, 50 décadas depois, tragicamente atual.

Na crônica de Clarice, a expressão “até que viesse uma justiça um pouco mais doida” (Lispector, 1999, p. 125), com o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo (“viesse”), indica hipótese, desejo e ruptura, configurando um horizonte de expectativa não realizado. Ou seja, já se instala aí uma relação dialógica com o discurso instituído da justiça, entendido como racional, normativa, equilibrada. Na perspectiva da ADD, temos um discurso de outrem implícito: a justiça “normal”, institucional, jurídica. Clarice reenuncia esse discurso por negação e deslocamento, ao qualificá-lo ironicamente como insuficiente, daí a necessidade de uma justiça “mais doida”.

Concordando com Acosta Pereira e Oliveira (2020, p. 253) que as escolhas lexicais, inclusive, “[...] demarcam as amplitudes do cronotopo na medida em que determinadas palavras passam a constituir signos ideológicos, refletindo e refratando a realidade social” (Acosta Pereira; Oliveira, 2020, p. 253), podemos compreender na crônica um enunciado em que o léxico organiza temporal e espacialmente a experiência da violência, produzindo uma interpretação crítica do acontecimento histórico que lhe serve de base. O léxico da fabricação (“deus fabricado”, “justiça estupificada”, “maldade organizada”) explicita o caráter ideológico – e não natural – das instâncias que legitimam a violência estatal, configurando uma reenuniação crítica do discurso religioso e jurídico como discursos autoritários, implicando a tensão dialógica a partir do discurso bivocal (Bakhtin), de forte capacidade discursiva valorativa de interromper o presente, de tornar visíveis as contradições naturalizadas da vida social e de romper o consenso ideológico que nos faz aceitar o existente como único horizonte possível.

Referências

ACOSTA PEREIRA, R.; OLIVEIRA, A. M. Análise dialógica do conteúdo temático em gêneros do discurso. **Revista Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 9, n. 16, p. 245–264, jan./jun. 2020.

ALMEIDA, E. Quem foi Mineirinho: bastidores de uma crônica. **Clarice Lispector, Ensaios**. [São Paulo], 31 maio 2013. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2013/05/31/quem-foi-mineirinho-bastidores-de-umacronica>. Acesso em: 16 nov. 2025.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014 [1975].

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012b.

BRITO, T. da C.; CARDOSO DA CUNHA, C.; MATTOS FILHO, F. A evolução das mortes decorrentes de intervenção policial no estado brasileiro: uma análise a partir da decisão da Corte Interamericana de Direitos Humanos sobre o caso Favela Nova Brasília. **Revista de Direito e Atualidades**, [S. l.], v. 2, n. 4, 2022.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Lendo “Mineirinho”, de Clarice Lispector: cronotopo, dialogismo e a construção discursiva da posição valorativa diante da marginalidade e da violência

DOI: 10.23899/9786589284840.4

CANDIDO, A. *et al.* **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHALHOUB, S. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRANCO, N.; ACOSTA PEREIRA, R.; COSTA-HÜBES, T. C. da. Por uma análise dialógica do discurso. In: GARCIA, D. A.; SOARES, A. S. F. **De 1969 a 2019**: um percurso da/na análise de discurso. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 275-300.

FRANCO, N.; ROHLING, N.; ALVES, R. V. Em torno da concepção de relações dialógicas e reenunção. In: FRANCO, N.; COSTA-HÜBES, T. da C.; ACOSTA-PEREIRA, R. (org.). **Estudos Dialógicos da Linguagem**: reflexões teórico-metodológicas. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 139-160.

LISPECTOR, C. Mineirinho. In: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 123-126.

MOTTA, T.; SAFATLE, V. Normalizando o terror. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 nov. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2025/11/normalizando-o-terror.shtml>. Acesso em: 19 nov. 2025.

OLIVEIRA, L. F. Questão social e criminalização da pobreza: o senso comum penal no Brasil. **Revista Em Pauta**: teoria social e realidade contemporânea, [S. l.], v. 17, n. 43, 2019.

ROSENBAUM, Y. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. **Estudos Avançados** São Paulo, v. 24, n. 69, p. 169-182, 2010.

SILVA, R. L. S. da. “Uma tarde plena”, de Clarice Lispector: crise da narrativa, crise da experiência e o indivíduo fortuito da modernização capitalista no Brasil. **Revista Building the way**: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG), [S. l.], v. 10, n. 1, p. 48-67, 2020.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. **Discurso na Vida e Discurso na Arte** (sobre a poética sociológica). Trad. De Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Afetos, marginalidade e manifestações de violência(s) em *A Palavra que resta*, de Stênio Gardel

Marcia Geralda de Almeida*

Introdução

Stênio Gardel é cearense nascido na cidade de Limoeiro do Norte. É funcionário público, mas desde menino apaixonado pela leitura e interessado na arte da escrita. Seu primeiro romance, *A palavra que resta* (2021), nasce de uma inquietação ao perceber, no cotidiano de seu trabalho, a dificuldade de pessoas sem acesso, ou com pouco acesso, à escolaridade, que, ao precisarem ler e assinar documentos, envergonhavam-se por não saberem ler e escrever. Premiada, em 2023, com o *National Book Awards* na categoria de melhor obra traduzida, o romance aborda, de maneira muito sensível e profunda, temas como homoafetividade, homofobia, pobreza e exclusão social.

A palavra que resta (2021) narra a história de Raimundo, idoso analfabeto, cujo amor da juventude foi proibido por não se adequar às regras da ordem simbólica ou ao que era socialmente aceitável. Cícero foi esse grande amor que Raimundo jamais foi capaz de esquecer, principalmente porque, antes de desaparecer sem dizer para onde iria, Cícero deixou uma carta para Raimundo, mesmo sabendo que este não sabia ler. A carta o acompanhou por setenta e um anos, misteriosa e muda, sem dizer as palavras que Cícero colocara ali. Aos setenta e um anos, o protagonista decide aprender a ler com o objetivo de, talvez, ler a carta, já que a possibilidade de descoberta do seu conteúdo causava, nele, medo e angústia por um amor não vivido.

Contudo, a vontade de aprender a ler e escrever também vem imbuída do desejo de uma necessidade básica, que é assinar o próprio nome no documento de identidade, mais que isso, colocar-se no mundo enquanto sujeito de direitos.

O romance é marcado por diferentes formas de violência, motivo pelo qual esta leitura propõe uma interpretação pelo viés do conceito de violência proposto pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek (2010; 2014), evidenciando como a violência objetiva (sistêmica e simbólica) e a violência subjetiva funcionam de modo entrelaçado no tecido social.

* Graduada em Letras Português/Inglês; Mestre em Estudos Literários; Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Contato: marcialmeida57@gmail.com

Em virtude de sua sensibilidade temática, poeticidade que beira o lirismo e uso diferenciado da linguagem, o romance tem despertado o interesse de pesquisadores com diferentes perspectivas de análise (Bezerra, 2023a, 2023b; Suzarte, 2023; Esteves, 2023; Medeiros, 2024; Medeiros; Amaral, 2024). Esteves (2023) analisa-o pela perspectiva do romance lírico, ao passo que Bezerra (2023b) utiliza o conceito de homofobia familiar em sua interpretação.

Este estudo possui uma abordagem qualitativa, desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica e de cunho interpretativo. Objetiva-se demonstrar como as três formas de violência propostas por Slavoj Žižek (2014) estão presentes na narrativa e funcionam de maneira imbricada e interdependente.

A violência subjetiva no romance é resultado da violência objetiva em suas duas formas: sistêmica e simbólica; enquanto violência subjetiva, destaca-se a agressividade do pai com Raimundo, bem como a agressividade de Raimundo com Suzzanny, por medo de que ela expusesse sua homoafetividade. A violência simbólica estrutura a linguagem que condena e reprime o comportamento que foge da norma, ao passo que a violência sistêmica se evidencia pela negação de direitos básicos e pela marginalização do sujeito que não se adequa dentro da ordem simbólica.

Dito isso, o artigo se estrutura da seguinte maneira: apresenta, primeiramente, a fundamentação teórica que subsidiará a análise, conceituando violência subjetiva e objetiva; posteriormente, traz a interpretação do romance, evidenciando como as três formas de violência estão presentes de forma emaranhada no romance.

Violência segundo Slavoj Žižek: subjetiva, sistêmica e simbólica

O materialismo lacaniano é uma teoria que une os pressupostos do materialismo histórico de Marx e da psicanálise de Jacques Lacan, propondo pensar o funcionamento da sociedade para além da luta de classes, ou seja, considerando aspectos como a linguagem, o discurso, o inconsciente. Silva (2009) esclarece que o materialismo lacaniano não vai contra o pensamento de Marx, porém considera-o insuficiente para explicar o complexo funcionamento das relações sociais humanas, por isso a teoria vincula a psicanálise lacaniana às teorias marxistas para tentar compreender essas complexidades.

Dentro dessa corrente filosófica, no livro *Violência: seis reflexões laterais*, Slavoj Žižek (2014) define duas formas primárias de violência, isto é, a violência subjetiva e a violência objetiva. Portanto, para o filósofo, a violência subjetiva corresponde à agressão propriamente dita, por isso facilmente visível e “exercida por um agente claramente identificável” (Žižek, 2014, p. 17), quer dizer, é subjetiva porque praticada por

um sujeito. A violência objetiva, ao contrário, não é tão fácil de identificar, pois trata-se de uma forma de violência silenciosa e pouco visível, uma vez que é vista como normalidade, mais do que isso, “[...] é precisamente aquela inerente ao estado ‘normal’ de coisas [...] uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (Žižek, 2014, p. 18).

Essa violência objetiva é subdividida em outras duas: violência objetiva sistêmica e violência objetiva simbólica. A primeira “consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político”; a segunda corresponde a “[...] uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, [que pertence] à imposição de um certo universo de sentido” (Žižek, 2014, p. 17).

Embora estejam definidas separadamente, essas três formas de violência funcionam de maneira atrelada no tecido social, mas Žižek sinaliza a necessidade de tirar o foco da violência subjetiva para perceber a objetiva, visto que, na maioria das vezes, a subjetiva é resultado de uma violência objetiva já estruturada e normalizada, além de desviar o foco desta. Dito de outro modo, enquanto o foco está nos atos violentos praticados por pessoas, não somos capazes de perceber a violência que está na base de tais atos.

O tema violência pelo viés žižekiano tem sido adotado por pesquisadores recentemente, produzindo interessantes discussões acerca da constituição da ordem simbólica. Dentre as pesquisas que discutem esse conceito, destaco a dissertação *Manifestações de violência: um estudo comparativo entre Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (Santos, 2018), o capítulo de livro intitulado *As manifestações de violência em Angústia*, de Graciliano Ramos, a partir do materialismo lacaniano (Oliveira, 2019), o capítulo de livro *Vidas Secas: traços de violência sob uma abordagem žižekiana* (Almeida; Silva, 2019) e o livro *Entre o amor à pátria e as teias da violência: o triste fim* (Oliveira, 2022).

Todas essas publicações aplicam o conceito žižekiano de violência ao texto literário, mas o conceito pode ser utilizado em diversas áreas. Nesta proposta de análise, a leitura de *A palavra que resta* por essa perspectiva se justifica pelas evidentes, bem como as sutis, marcas de violência presentes na narrativa.

Violência em *A palavra que resta*: imbricações e tensionamentos

O romance *A palavra que resta* (2021) possui uma linguagem poética e marcada pela oralidade. Aborda temas complexos de maneira leve e, ao mesmo tempo, profunda.

Por meio de um narrador heterodiegético e onisciente, o leitor é conduzido pelas memórias, angústias, dores, questionamentos, medos e desejos de Raimundo Gaudêncio de Freitas, de forma que a narração vai refletindo sua “interioridade”, pois “grande parte da história se passa em sua mente/memórias, em espaços não narrados” (Esteves, 2023, p. 546). Porém, a partir da página 97, Raimundo assume a narração falando em primeira pessoa, o que pode estar relacionado com seu processo de ressimbolização, quando ele passa da negação à aceitação de si mesmo, conforme será evidenciado no decorrer desta leitura.

A narrativa é cheia de marcas de oralidade e se constrói pelas idas e vindas da memória do protagonista, misturando passado e presente e mostrando como os acontecimentos do passado ainda reverberam no pensamento de Raimundo. Às vezes é Raimundo menino, outras Raimundo homem, outras ainda o Raimundo de setenta e um anos, diante de uma vida inteira de fuga e desejo de si.

Nesta interpretação do romance, entende-se que a violência objetiva simbólica está na base do conceito de heteronormatividade, que não está relacionado restritamente à sexualidade, mas conforme explica Richard Miskolci (2017, p. 15), em sua Introdução do texto *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*:

A heteronormatividade seria a ordem sexual do presente, na qual todo mundo é criado para ser heterossexual, ou – mesmo que não venha a se relacionar com pessoas do sexo oposto – para que adote o modelo da heterossexualidade em sua vida. Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade. Não por acaso, violências atualmente chamadas de homofobia não se dirigem igualmente a todos/as os/as homossexuais, mas, antes, muito mais frequentemente a quem não segue esse padrão. Nesse sentido, quer sejam heterossexuais ou homossexuais, todos podem ser normalizados e preconceituosos com o Outro, aquele que vive, se comporta ou pensa diferentemente. Muitos homossexuais também normalizados ajudam na estigmatização e na percepção negativa daqueles que não cabem na heteronormatividade.

A partir da explicação de Miskolci (2017), podemos perceber que a heteronormatividade está ligada a um padrão de comportamento definido como adequado e socialmente aceito. Por isso, independente da orientação sexual, um homem que tenha comportamento considerado “afeminado” (com muitas aspás) não é bem visto socialmente, do mesmo modo que uma mulher que não se enquadra na ideia de feminilidade também é severamente julgada.

É inegável que essa construção de padrões se estrutura pela linguagem e isso fica evidente em *A palavra que resta*. Raimundo é julgado e também julga a si mesmo por sua orientação sexual homoafetiva, porque existe na constituição da ordem simbólica a

determinação do que significa ser homem e ser mulher; isso confirma a exposição de Miskolci acerca do homossexual enquanto agente da heteronormatividade, mas isso só evidencia o quão bem estruturada é essa violência simbólica: “Homem com mulher, homem com homem não prestava, as pessoas falavam disso, homem tinha que achar era mulher bonita [...]” (Gardel, 2021, p. 13-14). Segundo a leitura de Bezerra (2023b, p. 183), a partir do conceito de homofobia familiar, “No seio familiar de Gaudêncio, a homofobia aparece escondida atrás dos costumes, da tradição, da formação religiosa, das convenções sociais e das regras ditas e não ditas sobre o papel de cada gênero em nossa sociedade”.

Dentre os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário, a ordem simbólica está relacionada com o Simbólico, que, segundo Silva (2009, p. 213), diz respeito ao “estágio no qual o indivíduo estruturou uma série de códigos, leis e proibições, que permitirão sua socialização”. Para Slavoj Žižek (2010, p. 16)

A ordem simbólica, a constituição não escrita da sociedade, é a segunda natureza de todo ser falante: ela está aqui, dirigindo e controlando os meus atos; é o mar em que nado, mas permanece essencialmente impenetrável-nunca posso pô-la diante de mim e segurá-la. É como se nós, sujeitos de linguagem, falássemos e interagíssemos como fantoches, nossa fala e gestos ditados por algo sem nome que tudo impregna.

É possível refletir que há certa contradição na constituição do Simbólico, com suas normas e proibições, pois, ao mesmo tempo que ele é necessário para uma convivência passiva entre os indivíduos, há sempre um excesso não simbolizado que resulta em violência subjetiva. Embora Raimundo tenha internalizado tais regras, há um conflito entre o que ele aprendeu como certo e o que ele sente, por isso ele apanha do pai quando seu relacionamento é descoberto; Cícero também apanhava, como se eles estivessem quebrados e a surra pudesse “consertá-los”.

Por conta dessas regras, a família carrega um histórico de violência subjetiva que se repete; o avô de Raimundo foi responsável pela morte de um dos filhos (Dalberto), afogado no rio para provar que era homem; Damião (pai de Raimundo) carrega no peito o trauma da perda de Dalberto, mas também herdou essa violência paterna, temendo que o filho tivesse o mesmo destino que o irmão. E Raimundo reproduz a mesma violência subjetiva, o que evidencia o quanto a violência objetiva está bem estruturada, tecendo o tecido social, determinando o comportamento dos personagens.

Raimundo vivia preocupado, com medo, que alguém descobrisse seu segredo, e por conta desse medo ele protagoniza uma das cenas mais marcantes de violência

subjetiva do romance, quando agride gravemente a personagem Suzzanný, uma travesti que se tornaria, mais tarde, sua amiga.

Ela cambaleou, se apoiou com uma mão no muro, a outra na parede do cine. Abriu o peito para ele, levou um soco bem na boca do estômago, um passo para trás, dois, três, escorregou, caiu sentada, a boca aberta chupando o ar, chega zunia. [...] Raimundo largou-lhe um chute na barriga, a pancada ecoou num grito, que morreu de uma vez, sem ar [...]ela está ficando branca, a cabeça pendurada desse jeito, o peito dela, subindo e descendo apressado, feito passarinho, parece que desmaiou, era só o que faltava [...] (Gardel, 2021, p. 104).

A fala de Raimundo sobre o que as pessoas acham do comportamento homoafetivo deixa perceber a presença do grande Outro, a instância virtual e invisível que regula o comportamento e o desejo; por isso, ele precisa se esconder dos olhos do grande Outro, satisfazendo seu desejo proibido sempre com medo de ser descoberto, inclusive agindo de forma violenta quando existe ameaça de ser exposto.

De acordo com Silva (2009, p. 214) o grande “Outro é uma instância onipresente, criada pelo indivíduo no processo de separar a si próprio do resto do mundo, ou seja, no processo de individuação. Ele é invisível, mas está sempre em torno de nós”. Segundo Žižek (2010, p. 17), “o grande Outro opera num nível simbólico” controlando o comportamento, mas é puramente virtual e “só existe na medida em que sujeitos agem como se ele existisse” (Žižek, 2010, p. 18).

No livro *Problema no paraíso*, Žižek (2015, p. 90) apresenta um interessante ponto de vista acerca da lei, ao afirmar que essa “[...] proibição (repressão) funciona transpondo pressão sobre o sujeito: este deve ser percebido como a priori (formalmente) culpado, de modo que a culpa (violência obscena) do grande Outro, da própria Lei, permaneça invisível”. O autor define a ação do grande Outro como uma violência obscena, ou seja, ela está sempre por detrás das cortinas, invisível, eximindo-se de culpa enquanto imputa toda responsabilidade ao sujeito. É assim que funciona a violência objetiva, vista como normalidade, mas sempre puxando as cordinhas por trás das cortinas, controlando o comportamento. É por isso que tanto o avô quanto o pai de Raimundo culpam o sujeito e nunca a norma simbólica que gera e reproduz a violência subjetiva.

Ademais, o romance é sensível ao abordar o tema da homoafetividade e evidenciar que a heteronormatividade é uma construção social que estrutura a ordem simbólica. Essa sensibilidade se reflete no fato de que, apesar da violência física, da rejeição e da dor, o protagonista não demonstra rancor e nem culpa os familiares pelas ações violentas, pelo abandono e pela falta de compreensão, o que nesta leitura é entendido

como indício de que os personagens são todos vítimas desse sistema opressor e violento, cujo resultado é a violência subjetiva, ao passo que culpabilizar o indivíduo significa apenas negar o funcionamento desse sistema. Assim, a narrativa humaniza os personagens e vai mostrando como essa violência invisível vai criando o medo, um medo que resulta na violência subjetiva:

[...] tanto medo, essa história de medo, **não era medo que levantava braço do pai?** ele enfiou esse medo em mim, foi escorrendo do braço dele pelo cinturão e entrou nas minhas costas, ele é minha espinha, nele que me sustento, agora estou usando ele para machucar os outros? Fiquei com **medo de tu falar de mim**, onde me conhecia, pra outras pessoas, ia desgraçar com a minha vida, cair na boca do povo, depois desses anos tudo conseguindo me esconder? (Gardel, 2021, p. 109-110, grifo meu).

A violência subjetiva praticada por Raimundo contra Suzzanný, bem como a agressividade do próprio pai dele, Damião, resulta da violência objetiva simbólica. Como o trecho anterior demonstra, era medo que movia o braço do pai e era medo que o movia também, o medo do julgamento dos outros. O medo de Damião era perder o filho assim como havia perdido o irmão anos atrás, incompreendido na sua homoafetividade e afogado pelo próprio pai. Mas, apesar dessa vida inteira de fuga, Raimundo consegue encontrar um caminho para ser quem é, e, por meio da linguagem, vai desestruturando essa violência simbólica.

Nesse entrelaçamento de formas de violência no romance, a violência objetiva sistêmica é percebida através da negação de direitos básicos sustentada pelo funcionamento “normal” do sistema social. Como exemplo dessa violência, em *A palavra que resta*, destaca-se o analfabetismo ou a falta de acesso à escolaridade de Raimundo, que resulta na dificuldade de conseguir emprego, marginalização e exclusão social.

Para explicar esse entendimento, adota-se, inicialmente, o artigo intitulado *O mundo coberto de penas: efeitos da violência objetiva sistêmica em Vidas Secas* (Almeida, 2017), cuja reflexão pautada no conceito de bens compressíveis e incompressíveis, adotado por Antônio Candido, demonstra que a negação de direitos básicos e indispensáveis para a sobrevivência como alimentação, moradia, instrução, constitui-se como violência objetiva sistêmica. Segundo essa leitura, em *Vidas Secas*, a miséria vivida pelos personagens é “efeito de uma forma de violência objetiva sistêmica, ou seja, é o efeito da negação do direito aos bens incompressíveis que, por sua vez, resulta do funcionamento homogêneo dos sistemas econômico e político que os aniquila” (Almeida, 2017, p. 432).

Uma vez que a instrução é entendida como um bem incompressível, no romance de Gardel, negar o direito à alfabetização pode ser entendido como violência objetiva sistêmica, porque resulta dos sistemas econômico, político e social. Não é só o pai que impede a instrução do filho, mas a necessidade econômica de sustento, a obrigação de ir para roça desde muito cedo, conforme fica evidente na fala do narrador sobre a vontade de aprender a escrever: “A vontade, tinha sim, desde menino, mas o pai lhe dizia que a letra era para menino que não precisava encher o próprio prato” (Gardel, 2021, p. 11). Há ainda um discurso meritocrático, proveniente dessa violência sistêmica, que afirma que os indivíduos têm as mesmas oportunidades e se não estudam é porque não querem ou não têm capacidade para tal; evidencia-se que, novamente, a culpa recai sobre o sujeito, ao passo que a responsabilidade do grande Outro é obliterada. Isso é violência objetiva sistêmica pura, invisível, normalizada.

A *palavra que resta* (2021) é certa ao demonstrar que a realidade é mais complexa, quando Raimundo explica que o pai não tinha tempo para levá-lo e buscá-lo na escola que era longe. Mais tarde, é ele quem acompanha a irmã mais nova (Marcinha) até a escola, e a vontade de estudar cada vez mais distante, por conta do trabalho, do cansaço.

[...] e o estudo foi passando por mim desse jeito, a vontade tão perto, a escola se aproximando e se afastando, um dia eu falei pro pai que ia pra aula da noite, que tinha pra aluno atrasado, ele brigou, disse que não precisava disso, que eu tinha era que cuidar do sítio, não queria deixar, mas eu fui, porque eu queria muito saber as letras, como era, mas eu ficava cansado demais na aula, e chegava tarde da noite em casa, pra acordar cedo no outro dia, fraquejei, foi, queria, mas não aguentei [...] (Gardel, 2021, p. 29-30).

O protagonista também fala sobre a importância do estudo para conseguir emprego: “- É, é bom a gente poder ler. - É importante, dá oportunidade, qualquer trabalhozinho exigindo escola. Ruim demais não saber, é quase ser cego, podendo enxergar” (Gardel, 2021, p. 19). Devido ao analfabetismo, Raimundo passa a vida trabalhando em serviço pesado, como chapa, descarregando carga de caminhão “[...] os ossos do espinhaço parecia que não se encaixavam mais, alfinetavam as carnes, precisava arrumar outra coisa pra fazer” (Gardel, 2021, p. 84).

Contudo, não é apenas o analfabetismo que impede Raimundo de conseguir um emprego melhor, mas também a necessidade que ele sentia de se esconder, de vagar de um lugar para outro sem firmar raízes onde pudessem descobrir sua homoafetividade. Por isso, percebe-se aqui um emaranhamento mais evidente, ou seja, uma violência objetiva sistêmico-simbólica que potencializa a marginalização do personagem. A violência dirigida a sujeitos dissidentes da norma heterossexual no Brasil

se configura como um fenômeno historicamente constituído, enraizado em dispositivos jurídicos, religiosos, médicos e policiais que, ao longo do tempo, produziram formas específicas de exclusão, estigmatização e controle dos corpos e das sexualidades. No final do século XIX e início do século XX, o Estado brasileiro passa a tratar a homossexualidade como um problema de saúde pública. Freire e Cardinali (2012) destacam a importância da Revolta de Stonewall, em 1969, e o surgimento do movimento homossexual brasileiro nos anos 1970, durante a abertura política. A homossexualidade deixa de ser apenas um rótulo imposto e torna-se base para a construção de uma identidade coletiva e de um sujeito político. A retirada da homossexualidade do rol de doenças – primeiro pelo Conselho Federal de Medicina, em 1985, e depois pelo Conselho Federal de Psicologia, em 1999 – representa um marco simbólico dessa mudança. Porém, ainda no século XXI, a violência contra sujeitos homoafetivos permanece recorrente.

Três anos antes da publicação do romance de Gardel, em 2017, dados divulgados pelo Grupo Gay da Bahia indicavam um recrudescimento alarmante da violência contra pessoas LGBT no Brasil. Em reportagem assinada por Sam Cowie (2018), publicada em janeiro de 2018, registrou-se que ao menos 445 brasileiros LGBT morreram em 2017 como vítimas diretas da homofobia, entre assassinatos e suicídios, o que representou um aumento de cerca de 30% em relação ao ano anterior. É nesse contexto histórico que o romance de Gardel se inscreve. Esses números evidenciaram a intensificação da violência homofóbica no país, mesmo após avanços legais e simbólicos no reconhecimento de direitos. De acordo com Pretes e Vianna (2008) e Freire e Cardinali (2012), a homofobia deve ser entendida como uma forma específica de discriminação, que se manifesta tanto por meio da violência física quanto pela violência simbólica, institucional e cotidiana. O dado central não é apenas a existência dessas violências, mas sua recorrência e naturalização social, que revelam a persistência de um imaginário historicamente construído no qual a dissidência sexual é percebida como passível de punição.

Conforme a narrativa, no caso de Raimundo, se analfabeto ele só conseguia trabalho sendo chapa, se descobrissem sua orientação sexual, nem esse trabalho ele conseguiria: “[...] vou ter que arrumar outra carga, outra turma, não posso arriscar [...] se descobrirem, [...] vão espalhar, nunca que consigo mais trabalho, muito poucos que não ligam pra isso, só conheci o Alex, mesmo assim, ele também se esconde” (Gardel, 2021, p. 100).

Quando decide deixar de se esconder, Raimundo continua marginalizado, excluído por andar na companhia de Suzzanný e por assumir a profissão de costureiro. Essa marginalização e exclusão social também se evidencia na personagem Suzzanný,

quando foi à polícia fazer boletim de ocorrência por agressão e os policiais defenderam o agressor presumindo que seria “algum pai de família” e ela estaria se fazendo de vítima. O trecho a seguir também é exemplo disso e evidencia as três formas de violência: subjetiva, sistêmica e simbólica.

[...] quando entrei na farmácia entendi por que ela mandou eu entrar no lugar dela, Desculpe, senhor, mas vou pedir para o senhor se retirar do nosso estabelecimento, É o que? Eu preciso desse remédio aqui, a desgraça do balconista nem pra pegar a receita, só olhou pra minha cara e olhou pra fora, pra Suzzanný, O senhor pode se retirar, por gentileza?, na maior cara-lisa, Posso não, senhor, que eu estou precisando do remédio e vocês vão me vender, quero de graça não, aqui o aqué, ou, o dinheiro, Senhor, esse remédio está em falta, nem leu a receita o condenado [...] Rapaz, pois eu só saio quando tu ler a receita, a resposta de lá veio com o balconista mais parrudo me apertando no braço, me arrastando pra porta [...] puxei o meu braço com tanta força que o cotovelo bateu na quina do balcão e cortou, deu tempo nem de sentir essa dor, porque doeu mesmo foi a mão fechada dele bem no meu olho esquerdo [...] (Gardel, 2021, p. 126).

Nesse trecho, a violência subjetiva é evidente pela agressão física, apesar do discurso polido dos atendentes da farmácia que se negam até mesmo a ler a receita. Mas a violência objetiva sistêmica e simbólica subjacente é perceptível pela negação do direito de ir e vir, do direito à saúde, até mesmo do direito de consumo de bens, sem qualquer razão aparente. Está implícito na cena que, por uma regra social não escrita, obscena, esses sujeitos não podem frequentar esses espaços, mas isso não é verbalizado.

Reiterando a perspectiva de Miskolci, ressalta-se que Raimundo não é julgado apenas pela orientação sexual, mas por viver e se comportar de modo diferente do padrão. Quando era jovem, consertava a máquina de costura da mãe, mas só cabia-lhe consertá-la, pois, quando demonstrava interesse em aprender o ofício, era logo censurado pelo olhar desaprovador materno, e tudo isso foi plantando nele o medo de ser quem era; passou a vida inteira vagando sem destino certo, se escondendo do mundo e de si mesmo, trabalhando no serviço pesado, “serviço de homem”, o que só lhe rendeu dores nas costas; já idoso descobriu (ou resgatou) sua vocação: a costura. Ainda assim, a heteronormatividade continua como regra da ordem simbólica do personagem: “[...] eu tenho que decidir se vou voltar pra estrada ou se fico por aqui, talvez com alguma coisa de costura, e homem costurando? Dona Solange mesmo disse que só conhecia costureira mulher” (Gardel, 2021, p. 124).

Apesar dessa convergência da violência e suas formas, o romance vai tensionando essas normas da ordem simbólica, mostrando a complexidade das relações humanas

que, a despeito dos padrões impostos, vez ou outra, transcendem a norma: “homem que achava homem bonito não era homem, **mas era homem e achava Cícero bonito!**” (Gardel, 2021, p. 14, grifo meu).

A narrativa mostra o quanto o pensamento heteronormativo está naturalizado e enraizado socialmente, ao mesmo tempo que expõe o conflito interno dos personagens: “[...] tua família vai saber, minha família vai saber, **se fazia rebuliço na nossa cabeça avalie na cabeça do pai da gente**, o desgosto, a raiva que vão sentir, **tu sabe o que pensam de gente assim, assim como nós dois, não sabe? Pensam é tudo de ruim, pior que doença**, [...]” (Gardel, 2021, p. 16, grifo meu).

Além disso, é preciso destacar o tom negativo associado ao comportamento de Raimundo e Cícero. No trecho a seguir, a fala do pai de Raimundo fala de cicatrizar, como se a homoafetividade do filho fosse uma ferida que precisasse de cura. O uso de expressões como “esse tipo de pessoa” ou “gente assim, assim como nós dois” pressupõe que há um tipo certo de gente e Raimundo estava sendo do jeito errado.

- Um dia, um dia vai cicatrizar em tu que isso só vai te levar é pro fundo de um rio ou pra debaixo da terra.

- Pai,

- Se não sou eu a te botar lá, é outro, os outros que vão te enterrar, mas antes tu vai se enterrar em tu mesmo, sozinho olhando de banda, andando escondido, ninguém tinha que saber que viviam juntos,

depois o mundo te enterra também, porque **é isso que acontece com esse tipo de pessoa** (Gardel, 2021, p. 40, grifo meu).

Ademais, o campo semântico associado ao comportamento não normativo é sempre negativo, remete a algo ruim, sujo etc. O trecho seguinte permite perceber de maneira clara a violência objetiva simbólica que enreda o comportamento não normativo de Raimundo: “Gente torta, povo imundo, foi isso o que o pai lhe disse. Sujo. Não de terra, nem de lama, nem de areia e sangue como ele estava agora. **Não era sujo na pele, do lado de fora. Era dentro, lá onde ele era.** O ar que inspirava se tornava impuro, e Raimundo expirava podridão” (Gardel, 2021, p. 61, grifo meu). Esse trecho é pesado, agressivo e doloroso para o personagem. Aí reside a violência objetiva simbólica que quer mudar o que ele é por dentro.

Tudo isso é construído pela linguagem. A partir do pensamento de Heidegger, Slavoj Žižek (2014, p. 63) afirma que a linguagem tem a propriedade de criar essências, por isso Heidegger usa o termo “essenciar” da linguagem em vez de essência da linguagem, uma vez que o verbo [essenciar] pressupõe uma ação criadora de sentidos e, para Žižek (2014, p. 64) “existe uma violência fundamental nessa capacidade de

‘essenciar’ da linguagem”, uma vez que ao atribuir um significado a algo, essa ação criadora/fundadora oblitera outras possibilidades de definir a coisa nomeada.

Conforme o trecho de *Húmus*, de Raul Brandão, escolhido por Stênio Gardel como epígrafe do seu romance: “São as palavras que nos contêm, são as palavras que nos conduzem” (Brandão *apud* Gardel 2021, p. 7). Assim, é por meio da palavra que esse romance sensível vai desvelando a violência objetiva, mobilizando, tensionando as regras e normas da ordem simbólica e expondo suas contradições e tensões, possibilitando a criação de outras essências, já que não é possível existir enquanto sujeito sem a inserção na linguagem.

Considerações finais

Neste breve artigo, evidenciou-se como a violência objetiva simbólica e a violência objetiva sistêmica estão presentes no romance analisado e como elas estão na base da violência subjetiva. Verificou-se também que, na constituição da ordem simbólica do romance, o grande Outro regula o comportamento dos personagens, porém há um excesso não simbolizado na ordem simbólica que insiste em emergir e criar tensões.

Assim, a narrativa se desenvolve por meio do discurso indireto livre e do fluxo de consciência do protagonista, colocando o leitor no meio do turbilhão de emoções, memórias, sentimentos e dores que o assombram. Por um lado, se é por meio da linguagem que a violência se estrutura, também é por meio dela que a literatura pode criar novos sentidos, ressimbolizar os traumas.

Portanto, demonstrou-se que esse romance desvela a violência objetiva simbólica e expõe a violência objetiva sistêmica e subjetiva subjacentes à heteronormatividade enquanto modelo de comportamento normalizado por uma construção social. Além disso, o romance mostra que há uma violência sistêmico-simbólica que marginaliza e exclui os personagens que fogem da norma, submetendo-os à violência subjetiva.

As três formas de violência funcionam de modo entrelaçado, sustentando a ordem simbólica, mas a narrativa se constrói tensionando, o tempo todo, essa estrutura naturalizada/normalizada de violência.

Referências

- ALMEIDA, M. G. de. O mundo coberto de penas: efeitos da violência objetiva sistêmica em *Vidas Secas*. ENCONTRO NACIONAL DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS: UM OLHAR PARA AS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS, 1, Campo Mourão. **Anais** [...] Campo Mourão: UNESPAR, agosto/2017. p. 430-436.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Afetos, marginalidade e manifestações de violência(s) em *A Palavra que resta*, de Stênio Gardel

DOI: 10.23899/9786589284840.5

ALMEIDA, M. G.; SILVA, M. C. Vidas secas: traços de violência sob uma abordagem žižekiana. In: ROMUALDO, E. C. et al. (org.). **Imersão nas letras**: percursos literários e linguísticos. Arapiraca: Eduneal, 2019.

BEZERRA, T. R. D. A homofobia familiar em “A palavra que resta” de Stênio Gardel. **Revista Educação em Contexto**, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 181-192, 2. semestre 2023b.

BEZERRA, T. R. D. **Entre linhas e palavras**: homofobia e (re) existência em *A palavra que resta*, de Stênio Gardel. 98 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2023a.

COWIE, S. Violent deaths of LGBT people in Brazil hit all-time high. **The Guardian**, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/jan/22/brazil-lgbt-violence-deaths-all-time-high-new-research>. Acesso em: 19 dez. 2025.

ESTEVES, N. dos S. O ofício poético de dizer o indizível: considerações sobre o romance lírico *A palavra que resta* (2021), de Stênio Gardel. **Fac. Sant’Ana em Revista**, Ponta Grossa, v. 7, p. 540-557, 2. Sem. 2023.

FREIRE, L.; CARDINALI, D. O ódio atrás das grades: da construção social da discriminação por orientação sexual à criminalização da homofobia. **Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana**, [S. l.], n. 12, p. 37-63, 2012.

GARDEL, S. **A palavra que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MEDEIROS, R. L. **A vivência dos afetos como ato de coragem no romance A palavra que resta de Stênio Gardel**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2024.

MEDEIROS, R. L.; AMARAL, J. P. W. Uma análise sobre a culpa, o medo e a vergonha em *A palavra que resta*, de Stênio Gardel. **Periódicus**, Salvador, n. 20, v. 3, out.-dez. 2024.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

OLIVEIRA, M. B. da R. de. **Entre o amor à pátria e as teias da violência**: o triste fim. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2022.

OLIVEIRA, M. B. R. de. As manifestações de violência em *Angústia*, de Graciliano Ramos, a partir do materialismo lacaniano. In: ROMUALDO, E. C. (org.). **Imersão nas letras**: percursos literários e linguísticos. Arapiraca: Eduneal, 2019.

PRETES, É. A.; VIANNA, T. História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo. In: LOBATO, W.; SABINO, C.; ABREU, J. F. (org.). **Iniciação Científica**: destaques 2007, vol. I. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2008, p. 313-392.

SANTOS, E. P. **Manifestações de violência**: um estudo comparativo entre *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

SILVA, M. C. Materialismo Lacaniano. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

SUZARTE, E. M. **A fragmentação em A palavra que resta de Stênio Gardel**. 2022. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Afetos, marginalidade e manifestações de violência(s) em *A Palavra que resta*, de Stênio Gardel

DOI: 10.23899/9786589284840.5

ŽIŽEK, S. **Como ler lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. **Problema no paraíso**: do fim da história ao fim do capitalismo. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

ŽIŽEK, S. **Violência**: Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

Corpos em risco visitando os próprios infernos: a elaboração psicossocial do *hábitus* precário na escritura de Jeferson Tenório

Raimundo Fábio Gomes Carneiro*

A elaboração discursiva dos corpos em risco na escritura de Jeferson Tenório

A sua grande obra foi continuar levantando, dia após dia. Apesar de tudo, você continuou desafiando a possibilidade de morrer. No sul do país, um corpo negro será sempre um corpo em risco (Tenório, 2020, p. 180).

A escritura de Jeferson Tenório incide sobre a impossibilidade de seus personagens se enxergarem para além da pobreza e do racismo que envolvem seus corpos e suas mentes. À revelia de uma sociedade que lhes prejudica em clichês racistas impostos por uma estrutura montada para privilegiar a branquitude, seus narradores intentam essa visita sincera e real aos próprios infernos. Propomos, assim, que a construção dos narradores de seus três primeiros romances, a saber, *O beijo na parede* (2020 [2013]), *Estela sem Deus* (2020 [2018]) e *O avesso da pele* (2020) coloca em xeque a necessidade premente de uma mudança de prisma na sociologia e na psicanálise contemporâneas, no sentido de transformar-se para abarcar de forma eficaz a situação específica dos negros e pobres do país.

Em *O beijo na parede*, o narrador-personagem é João, um garoto de 11 anos a descobrir-se como pessoa presa à condição que a cor de sua pele lhe impõe no Brasil, tentando compreender e driblar de alguma forma as dificuldades do sistema racista. Com a morte de sua mãe, João muda-se para Porto Alegre com o pai, que também falece em seguida, deixando-o em situação ainda mais difícil. Acolhido em um cortiço, entram em cena uma série de personagens que formarão as suas referências a partir daí e que fazem parte do grupo heterogêneo da subalternização de parte da população brasileira.

* Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Arte da Secretaria de Educação do Ceará – SEDUC-CE; Doutor e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará – UFC, Graduado em Letras e especialista em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú – UVA. Especialista em Psicanálise e Análise do Contemporâneo pela PUC-RS e graduando em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Contato: fcarneiro603@gmail.com

Destaque para Estela, prostituta vítima de violência constante por parte de seu namorado e gigolô; Verônica, travesti depressiva; Dinorah, antiga cafetina envelhecida, doente e sem meios de vida; e Ramiro, idoso abandonado pela família. Além dos meninos de rua com quem passa a ter contato contínuo.

Além dessa rede de amigos subalternizados com quem continuará seus tortuosos aprendizados e sedimentará sua personalidade, João conta com uma edição do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, achada um dia servindo de suporte do pé de uma mesa quebrada. Temos o professor Divino Salvador, por quem adquire certa admiração. Há ainda seu Agenor, credor de seu falecido pai, Doutor Fagundes, médico que o examina e o acompanha às vezes, e Márcia Marina, agente social que tenta cuidar de João.

O episódio que recortamos para ilustrar o discurso psicossocial utilizado na narrativa é o seguinte: João tem um cavalo magro que batizou de Campeão. Certo dia, com muita fome, resolve vendê-lo, oferecendo-o à Estela. Ela, comovida, leva a proposta a seu namorado, Armando, que compra o cavalo de João. Inventam uma história para o garoto de que seu cavalo agora está sendo atração em um circo, mas um dia uma colega de Estela afirma que, na verdade, Armando vendeu o cavalo para o circo para servir de alimento aos leões famintos. Levado ao doutor Fagundes pela agente de saúde, dá-se a seguinte fala de João:

Eu perguntei ao Doutor Fagundes se leões gostam de comer cavalos, e ele fez uma cara esquisita, mas disse que talvez sim, pois os leões são predadores naturais. Eu enchi os olhos d'água. E o doutor Fagundes não entendeu nada. No entanto, eu devia parar com essa mania de chorar, senão a tal da Márcia Marina me levaria num psiquiatra para tomar comprimidos pra eu deixar de ser triste. Eu carregava o *Dom Quixote* para me lembrar do professor Divino – assim doía menos não ter ninguém. Odeio leões (Tenório, 2020, p. 45).

Diante do médico, João está interpelando o sujeito do suposto saber sobre algo que o obseda, a traumática possibilidade de ser verdade o que lhe disseram ocorrer com seu cavalo. Fagundes, embora ignore o motivo da pergunta, tem a sensibilidade e o cuidado dos sujeitos que sabem ser apenas “suposto” o saber que o senso comum lhes imputa, mesmo quando se trata de suas especializações, quanto mais em outras questões, sejam elas consideradas sérias ou triviais; o médico expõe ao garotinho uma dedução que resulta em um “talvez”, pois, sendo os leões são predadores naturais, é possível que predem cavalos.

João toma essa possibilidade como certeza, ou porque já desconfiava e só perguntou para confirmar, ou pelo peso social que percebe ter a posição de médico -

sujeito suposto saber - de Fagundes, ou convencido pelo raciocínio exposto, ou ainda por uma combinação das três coisas. Talvez tudo tenha vários motivos, enfim, para quem teme algo e está aflito com isso, “talvez” é quase sempre “sim”, é uma questão de afetação.

João é tomado pela angústia somática do choro, com seu corpo reagindo ao peso dessa realidade insuportável que lhe foi atirada em face. Neste momento, reúne forças psíquicas para investir em um disfarce, em um jogo de medos típico de qualquer sujeito inserido na sociedade moderna, no qual se vê compelido a representar rapidamente representar o contrário do que realmente lhe afeta, para não se tornar vulnerável a outro perigo. Precisa disfarçar violentamente a dor e a angústia de perceber que seu cavalo poderia ou teria sido devorado por leões - versão da prostituta amiga de Estela - em vez de se tornar atração de circo - versão de Estela. É também a dor e a angústia de perceber mais uma vez que os adultos mentem o tempo todo, seja com boas ou com más intenções.

Seja como for, João acredita que precisa disfarçar imediatamente essa afetação angustiante que se faz física através das lágrimas que lhe vêm aos olhos, porque, como já dissemos, entra em cena um outro medo, o das consequências sociais do seu choro. Este medo se inscreve em seu imaginário na ocasião em que seu pai, logo que assume sua tutela e o percebe muito triste em razão da morte recente da mãe, finalmente o leva ao médico depois de surpreendê-lo fingindo ler o *Dom Quixote* para um camundongo, a quem se afeiçoara, e que trazia preso em uma caixa como companhia.

Segundo o tosco entendimento de seu pai, feito da equação de inúmeras questões internas mal resolvidas e toda sorte de clichê popular desastrado, como chega a ser comum em todos nós no cotidiano, decide, lá no seu modo grosseiro de ensaiar um cuidado, que o garoto precisa de um “psiquiatra”, que passe algum “remédio pra cabeça”, “para não ficar biruta” (Tenório, 2020, p. 22) igual supõe que era a sua mãe. É como João conhece o Fagundes em questão. Na ocasião, o pai expõe a seu modo a situação e o médico recomenda apenas exames, prescrevendo ainda que o pai tenha paciência com relação à tristeza do luto e quanto ao rato de estimação. No que tange ao fato de falar sozinho e fingir que lê o *Quixote*, sugere que leve o garoto à uma escola.

Daí, mais tarde um pouco, à época do novo encontro com o Doutor Fagundes de que tratamos na citação comentada, é forçoso o imperativo violento de engolir o choro, sob o risco de ser levado pela assistente social ao temido “psiquiatra” que lhe prescreveria remédios para “deixar de ser triste”. A banalização da intervenção medicamentosa é sentida de perto pelo garoto que, embora leigamente e por motivos um tanto oblíquos, prefere ser triste e lúcido a ser “feliz” por medicamentos. Há nele

uma relação de profunda desconfiança em relação ao estado de felicidade, uma vez que suas vivências são quase sempre penosas e também porque, nas vezes que se sentiu mais ou menos feliz, descobriu em seguida que havia sido enganado. O garoto associa a felicidade à ignorância: “antes a gente vive na felicidade. No entanto, não é uma coisa boa viver na felicidade, pois, a todo momento, podem passá-lo para trás” (Tenório, 2020, p. 24).

João, antes ingênuo, começa a experimentar com mais força importantes afetos que a sociedade considera negativos, a desconfiança, a raiva, o ódio. Sobre este último, o episódio deixa claro no trecho o momento e o porquê de uma imagem específica deste afeto inscrever-se no psiquismo do garoto, além do simbolismo de que se reveste: “odeio leões”.

A narrativa convida o leitor a perceber, no próprio texto, a simulação do ato psicanalítico de interpretação, por meio do qual se constrói um mundo simbólico para o sujeito-narrador e se acompanha o desenvolvimento de suas produções de significação. No exemplo chave aqui citado, o episódio aparentemente secundário do cavalo nos parece dissecar pontos importantes da formação psíquica da personagem a partir das mais diversas referências simbólicas de seu mundo e de que forma essas formações se tornam imagens, material mental a ser elaborado pelo sujeito ao longo de sua construção psíquica de mundo:

Logo começaram a nascer leões na minha cabeça, e isso me prejudicava muito, porque ter medo do que imaginamos é pura maluquice, e quando começamos a frequentar essas maluquices, corremos o risco de nunca mais voltar à lucidez (Tenório, 2020, p. 53).

João está agora inscrito na metáfora que lhe fez significar o sentimento de ódio por meio da simbologia do “leão devorador”, e, esta metáfora, por sua vez, está inscrita nele. Junto com tantas outras, ela lhe será, a partir daí, tanto imposição linguística quanto ferramenta de compreensão do mundo que o cerca. Coisas já vividas e coisas por viver terão em sua lógica de produção de sentidos o acréscimo do afeto gravado na imagem do leão.

A narrativa caminhará e o leitor poderá ver que a figura do “leão-ódio” ganhará complexidades e ambivalências. Deslizando, como vimos, desde “odeio leões”, porque um leão comeu o meu cavalo a “leões começaram a nascer em meus pensamentos”, ou seja, há a percepção do perigo de sucumbir ao sentimento de ódio e adoecer mentalmente, a ponto de odiar a vida e suas agruras, querer devorá-la, ser também mais forte e destruidor como a imagem temida do leão e não como vítima passiva. Ferir,

destruir a vida injusta tal como ela se lhe apresenta, como se nota na conversa de João com seu colega de rua:

Perguntei a ele como eu fazia para ficar forte. Bento começou a rir.
“Olha, João, para criar músculos tu precisa de disciplina e comida.”
“Acho que disciplina eu tenho, Bento. O que está faltando é a comida.”
“E para que tu quer ficar forte, João?”
“Para lutar com a vida”, eu disse.
“Mas a gente luta para derrubar pessoas”, disse ele.
“Eu sei, mas eu quero derrubar a vida” (Tenório, 2020, p. 111).

O afeto do ódio será assumido como força motriz de ações não necessariamente más, vontade de devorar os problemas e saná-los, impulso a ações enérgicas necessárias. Como se pode notar na fala já cheia de uma ainda ingênua galhardia que profere ao responder à já gasta e violenta pergunta tão costumeira que os adultos fazem às crianças, ainda mais violenta e paradoxal quando dirigida a uma criança de rua como a personagem, “o que você quer ser quando crescer?”, equivalente sempre a “que função você pretende exercer nessa comédia de erros maluca do capitalismo brutal que tanto lhe trucidava enquanto lhe dirige vozes e gestos de afagos consumistas?”. A resposta de João é quixotesca – a essa época já aprendeu a ler e anda sempre com o Quixote –, comovente e cheia de tudo que compõe a verdade massacrada, ingênua, alienada, complexa e socialmente imposta de sua visão atordoada de mundo:

Eu quero ser presidente para tirar dos que têm muito e dar para os que não têm nada. E os que têm retardo mental, os pretos, os desnutridos, e os que dormem na rua, eu levaria para minha casa. E na minha casa não haveria psicólogos, nem psiquiatras, somente comida e uma boa cama (Tenório, 2020, p. 50).

Em *Estela sem Deus*, Estela desperta sua consciência para um pensamento profilosófico que terá de arrancar da própria dureza de seu cotidiano e dos que a rodeiam. Ao debater-se ousadamente com a questão de Deus, Estela encarna ainda um roteiro de misérias típicas preparadas socialmente para uma menina negra no Brasil. Infância marcada pela pobreza e/ou pelo desajuste familiar, bem como por alimentação e escolarização precárias. Tem de ir morar com uma tia em outra cidade, com o irmão mais novo, porque sua mãe está sem condições financeiras. Apesar da saudade da mãe, nesse momento, experimenta alguma dignidade vinda de um pouco mais de conforto.

No entanto, o peso de ser mulher, negra e pobre numa sociedade de classes, machista, racista e falso moralista logo se lhe impõe.

De índole contestadora, Estela terá de se rebelar contra um conjunto de coisas solidamente assentadas em séculos de história, batendo de frente com uma estrutura social toda organizada para lhe tolher em suas ânsias mais profundas desde sua infância. O que a narrativa de Tenório flagra e nos mostra, tal como em *O beijo na parede*, é o modo próprio e dolorido pelo qual a moça adquire, meio que na contramão de sua condição e meio que por causa dela, um pensamento próprio, tragicamente afrontoso, pois a lógica cruel da engrenagem social faz-lhe advir as consequências para ela escritas quase como um fado reservado aos corpos negros.

Imersas nessa lógica, as pessoas ao seu redor procuram fazê-la inserir-se pacificamente em um universo de coisas contra as quais seria mais cômodo que ela não lutasse. Mas Estela vai sofrer todas as consequências de se tornar uma pessoa realmente pensante em um mundo que apenas exige que se jogue o jogo social já prescrito a cada um pelas vicissitudes de seu nascimento nesta ou naquela classe privilegiada ou marcada para o sofrimento social.

Entrelaçam-se com as questões eminentemente femininas da protagonista as preocupações morais e religiosas inerentes ao ideário cristão ocidental. Estela perlabora, a seu modo, a complexidade da apresentação do sincretismo cultural e religioso que embaralha a consciência do negro no Brasil e que dificultam, por exemplo, a sua tomada de consciência sobre questões de ancestralidade e negritude. Essa questão de uma quase imposição por prevalência da religiosidade cristã no Brasil é parte substancial do mal-estar do sujeito negro em nossa sociedade. Afinal, cristianizar-se como opção única não é já enbranquecer-se?

Situação agravada pelo fato de que esses sujeitos, por terem de se encaixar em padrões sociais não condizentes com sua condição de racializado e subalternizado, ficam vulneráveis e são facilmente aliciados por iniciativas e agenciamentos vindos de fora de sua condição por parte das classes dominantes e de aproveitadores de suas misérias físicas e psíquicas, como é o caso, muitas vezes, do cristianismo fechado das Igrejas Evangélicas.

A questão religiosa muitas vezes toma o centro das atenções da narrativa, no entanto, Tenório não leva a sua protagonista a inteirar-se dos valores próprios das religiões de matriz africana, pois os questionamentos de Estela ficam no âmbito filosófico, quando refuta as imposições dogmáticas evangélicas de seus próximos à respeito de sua conduta.

Rebelando-se contra os conselhos dos adultos ao seu redor e dando vazão aos seus próprios pensamentos e vontades, Estela cumpre exatamente, a seu tempo, as vicissitudes determinadas por sua situação social. Embora pense diferente, não está imune ao arrazoado de coisas nefastas preparadas para os corpos negros. Foi a extrema pobreza, foi a separação da mãe, foi o uso irresponsável de seu corpo como mero objeto sexual, a gravidez indesejada, o trauma do aborto, a questão dogmática da religião que mais atordoa e incita ao erro que o previne, além disso jogando o sujeito em um turbilhão de culpas e traumas.

A luta do indivíduo negro e subalternizado com o aparato social que o trucidada é sempre muito mais pesada e oferece apenas uma sobrevivência continuamente pisada. Estela está aí como os outros, mas pensando toda essa situação com um pouco mais de profundidade, verbalizando de forma ordenada, na medida do seu possível, as consequências do que a sociedade vai lhe jogando como acidente programado pelo sistema.

Eu me doía ao pensar que não queria uma criança dentro da minha barriga. Logo a seguir, tive um medo maior: Deus. Tinha medo de ser punida pelos meus pensamentos porque eu não queria estar grávida de um filho. Eu queria estar grávida de ideias (Tenório, 2022, p. 165).

O episódio da gravidez demonstra o caráter psicossocial do discurso dado pela narrativa à Estela pela potência de ambivalência que vemos nele. Desconhecendo de todo o mecanismo psíquico da repetição e as forças inconscientes que o impulsionam, a sociedade e os pais apontam os caminhos que acham certos para os jovens, os pais são pródigos em lhes mostrar tanto os próprios exemplos evitáveis como os de outras pessoas que se “deram mal” no jogo social, desconhecendo, inclusive, apesar de terem sentido na pele, o modo de ação das forças sociais em suas subjetividades maltratadas e carentes de opção.

A nossa sociedade “cordial” e moralista trata a situação da gravidez na adolescência como um problema de desinformação ou de descaso, sempre promovendo campanhas em prol da conscientização dos jovens, principalmente das classes pobres onde a incidência é maior, mas nunca fazendo um real exame de consciência sobre os fatores que levam as jovens, mesmo de posse das informações, a repetirem esse ciclo que na maioria das vezes já foi o de seus pais.

Esses fatores, se estudados à luz de uma sociologia mais sensível às questões psíquicas, apontariam, entre outras coisas, a degradação do amor próprio que assola as vidas das moças negras e pobres e as faz substituir uma prospecção de futuro que não

são capazes de fazer dentro do que prega o *habitus* social por uma série de compensações físicas e mentais imediatistas, deletérias e viciosas, para suportar a falta de perspectivas e a confusão existencial em que são literalmente jogadas. Nas palavras do sociólogo Jessé Souza:

O sexo, que nosso mito nacional sugere como fonte de prazer para o povo que não encontra realização em outras dimensões da vida, constitui para as meninas e seu corpo o mais amargo dos desprazeres; é nele que elas experimentam o sofrimento máximo de não poder se realizar em outras dimensões do ser (Souza, 2022, p. 97).

Condenando o subalternizado a situações marcadas pela luta desesperada para sobreviver, o aparato social retira dele as condições de observar suas reais motivações e o porquê das repetições destrutivas que comete, ficando impossibilitado de elaborar eficazmente a sua condição de existência na sociedade.

Estela é uma menina pensante, mas é apenas uma menina, e a estrutura social a suplanta de muito. Se tenta reflexões, não está nem de perto aparatada para modificar sua situação apenas com isso e é por ela engolida, repetindo de forma inconsciente o enredo herdado da sua subalternização. Este modo de mostrar a insuficiência quase patética de um discurso de elaboração atordoado diante de uma realidade maior, esmagadora e mais complexa do que se é capaz de compreender ou manipular minimamente a seu favor é uma marca forte da narrativa de Tenório.

Em *O avesso da pele*, Pedro, enlutado pela perda do pai em uma abordagem policial “desastrada”, perlabora as suas vivências e memórias a fim de reconstruir para si a presença do pai perdido. Aqui, o discurso do narrador se torna um tanto mais pungente e maduro. A complexidade da situação socioeconômica, racial e psicológica de um membro da *ralé* brasileira é exposta de forma abrangente. O protagonista já é um pouco mais velho que os anteriores, capaz de elaborações mais sutis. Empreende uma dolorosa luta subjetiva para construir para si a imagem de um pai assassinado pela cultura racista brasileira, um pai que conheceu de carne e osso, mas sobre o qual só poderá formar uma presença e uma existência significativas por meio de uma análise perlaborativa posterior do que foi sua vida de homem negro na sociedade brasileira.

Fincada no sensível, essa busca se dá pelos objetos, revisitados e ressignificados por Pedro. Esses objetos evocam memórias que possibilitam a reconstrução da vida do pai, professor de escola pública, vítima do histórico genocídio negro sempre em voga no Brasil:

Eu queria ter morado num pensamento teu. Como uma forma de amor. Um amor entre pais e filhos. Um amor intelectual, silencioso e delicado. Mas eu tenho a morte de um pai ainda muito próxima. Acho que inventei uma memória sobre você sem a distância e a maturidade necessárias. Sei disso, mas a minha ingenuidade é tudo que tenho. É uma história para me curar da falta daquilo que você, repentinamente, deixou de ser (Tenório, 2020, p. 182).

Podemos ver a tendência a um olhar psicanalítico já mais aguçado em Pedro. Ir a um analista ou escrever um texto literário, bem como pretender construir um objeto artístico, é estar conscientemente atrás do que não se sabe sobre si mesmo, do que nos perpassa, mas ultrapassa nossa própria autocompreensão. Em outras atividades talvez possamos até não ter consciência de que estamos nos procurando, embora o estejamos fazendo em tudo que empreendemos, mas nesse tipo de ação a que acabo de me referir, está-se plenamente a par de que se aceitou ser maior e mais complexo do que si mesmo, do que sua própria noção do que constitui seu “eu”. É nesse lugar que está o narrador de *O avesso da pele*, exatamente porque é nesse lugar que estamos todos. Só o grau de consciência disso é que muda de pessoa para pessoa e de ocasião para ocasião.

Mas há o agravante da negritude associada à pobreza. E é disso que se trata em *O avesso da pele*. Faz pensar que em cada menino negro e pobre há os mesmos tipos de questionamentos, que esses questionamentos são para eles mesmos insondáveis devido à imaturidade e à condição sofrível de seus corpos, de seus pensamentos.

Para lá das sugestões de interpretação freudiana e edipiana clássica evidente já na busca de reconstruir e preencher uma figura paterna que lhe é retirada abruptamente pela violência policial, essa perlaboração evidencia de forma muito eficaz dois pontos muito importantes a nosso ver. Primeiro, o processo violento de construção social de subjetividades completamente alienadas em dispositivos discursivos que sequer os contemplam em sua gramática voltada para a perpetuação de modelos normativos fundados pela lógica do capital, da Modernidade europeia e do racismo. Segundo, o trabalho de construção de uma subjetividade complexa e situada através de um processo de autoanálise em um “só depois” tipicamente classificável como lacaniano quando observado pelo ponto de vista de uma crítica psicanalítica do texto de Tenório:

Você observava os terapeutas. E pensou que eles não sabiam nada de vocês. Não conheciam o tumulto vital de vocês. Eles eram brancos. Vieram de uma classe média. E tinham uma visão limitada do mundo. Não perceberam o que estava acontecendo ali. Eles não faziam a mínima ideia de que a metade dos seus problemas estava contida na cor da pele, você pensou. [...] A psicanálise tinha cor e ela era branca, você pensou. E definitivamente havia coisas que escapavam a Freud [...] quando uma pessoa branca nos elogia, nunca saberemos se aquilo é sincero, ou apenas uma espécie de piedade, ou para não se sentir culpada, ou

mesmo para não ser acusada de racismo. Não saberemos avaliar nosso fracasso. Porque é tentador atribuir todas as nossas fraquezas e nossas falhas ao racismo [...] é assim que você vê a vida: como um tumulto vital com o qual você tem de lidar apesar da cor da sua pele. [...] sobrar sempre aquela dúvida sobre suas reais capacidades. E essa é a perversidade do racismo. Porque ele simplesmente te impede de visitar os próprios infernos (Tenório, 2020, p. 82-83).

Consideramos, assim, que, ao pensar a necessidade de abertura para uma psicanálise mais capacitada para as especificidades contingentes da formação dos mais diversos sujeitos, necessidade já de alguma forma prevista em autores como Jacques Lacan e Franz Fanon, a ficção de Tenório, duplamente situada do ponto de vista das interseccionalidades que afetam o negro subalterno e da forma de construir efeitos de sentido da linguagem literária - sempre tão irmã da linguagem psicanalítica em tantos pontos cruciais - empreende a figuração de um rico trabalho de perlaboração por parte de seus narradores imersos em precariedades.

Cada narrador de Tenório representa a construção subjetiva mais profunda da conturbada psique negra e precarizada do Brasil, dos subalternizados pela engrenagem cruel do sistema social do país. Narradores ainda em precária formação, que se debatem e tateiam possibilidades de elaboração de sua condição. Personagens com uma tendência à reflexão detida sobre os fatos de suas próprias vidas, que se recusam da forma que podem e por via do pensamento crítico a deixar-se simplesmente ir de roldão nas águas cruéis do “destino” que sua sociedade histórica e deliberadamente lhes deixou como herança sórdida. A personagem de Tenório encarna muito substancialmente esse dilema resultante do emaranhado social e teórico de que são vítimas a subjetivação e os corpos negros e subalternizados.

Contributo literário para uma sociologia que entende efetivamente a importância de encarar a subjetividade e o psíquico como construto social

Existe a possibilidade de “articular”, ou seja, tornar conscientes os “consensos sociais latentes e nunca tematizados em profundidade. Ao tornar conscientes os “acordos sociais” que mantêm o mundo injusto como ele é (precisamente porque nunca se “reflete” sobre eles), abre-se espaço para que possamos percebê-los e criticá-los (Souza, 2022, p. 416).

O sociólogo Jessé Souza dedica sua pesquisa intitulada *A ralé brasileira: quem é e como vive* (2022) a explicitar o que denomina de “má fé da sociedade brasileira e

naturalização da ralé”. A começar pelo que considera uma classe deliberadamente construída e normalizada no Brasil e nos países de terceiro mundo, a ralé. Apoiado nos conceitos de *habitus* disciplinar e *habitus* estético, apontados por Bourdieu como sendo as estruturas profundas da diferenciação entre seres humanos em diferentes classes nas sociedades ocidentais, o autor vai além e propõe para os países mais pobres o conceito de *habitus* precário.

Um aspecto preponderante da análise sociológica para Jessé Souza (2022) é que a ralé brasileira, fadada ao *habitus* precário por uma sistematização estruturante e reprodutiva de suas reais condições sociais, não tem desenvolvidas sequer as ferramentas básicas de pensamento prospectivo e disciplinado para elaborar sua própria situação de precariedade, e uma sociologia, muitas vezes cínica, fundada em dados elaborados dentro de mitos sociais simplificadores, contribui para que essa classe de pessoas esteja condenada a sequer ter o seu verdadeiro estado de coisas revelado ao país, o que torna ainda mais fácil e enraizado o processo de perpetuação das mais terríveis condições de sobrevivência dessas pessoas subalternizadas.

Para Jessé Souza (2022), ocorre uma má-fé generalizada ao tratar das reais condições dessa parcela da população, inclusive através das instituições que deveriam cuidar para que sua situação histórica adversa fosse melhorada. Assim, para o autor, temos no Brasil uma educação de má-fé, uma saúde de má-fé e uma polícia predatória, instituições que atualizam e, em certos casos, até pioram a cada geração as atrocidades advindas à ralé desde a colonização do Brasil:

Não se ajuda alguém sem a construção verdadeira de suas possibilidades e, principalmente, sem chamar atenção às suas limitações socialmente produzidas. O que se faz necessário é, portanto, explicitar que a culpa da pobreza não é do pobre, mas de classes sociais que, com intencionalidade refletida ou não, promovem um *apartheid* social fundado em instituições educacionais e hospitalares precárias e em uma polícia e uma justiça persecutórias, que explicam a continuidade da abissal desigualdade brasileira (Souza, 2022, p. 10).

Lançando mão de uma metodologia disposicionalista, Jessé procura fazer uma leitura cuidadosa justamente dos fatores psíquicos em jogo na autorepresentação sociológica da ralé colhida em suas pesquisas. Essa leitura psicossocial da ralé propicia um estudo aprofundado das subjetividades desses corpos e mentes subalternizados, contribuindo para uma melhor compreensão de sua complexidade e permitindo uma elaboração mais condizente que lhes é negada por si mesmos, uma vez que não recebem da sociedade o mínimo necessário para desenvolver as condições de fazê-la.

Esta postura investigativa pretende preencher lacunas deixadas pelo fato de que as mais diversas interpretações do fato social são feitas a partir de “consensos sociais inarticulados”, tanto da parte da própria sociologia quanto das classes sociais mais privilegiadas e até mesmo por parte da própria ralé. Assim, essa inépcia para elaborar sua real situação psicossocial é construída cruelmente no subalternizado pelos mecanismos sociais vigentes e associa-se tanto à própria sociologia, quando utiliza métodos interpretativos considerados ineficazes e generalizantes, quanto às diferentes classes sociais, que olham e nomeiam o subalternizado de forma sempre rasa. Servindo como meios diretos de propagação e manutenção da vigência dos mitos sociais que regem a sociedade:

“Sociologia espontânea”, ou seja, aquela que toma como explicação do mundo social as ilusões que as pessoas formulam para legitimar sua posição no mundo, ajudando a esconder misérias, dramas e angústias que essas mesmas pessoas precisam esquecer para continuar vivas (Souza, 2022, p. 95).

Essa questão chama a atenção para uma outra, a da ineficiência e até mesmo da inoperância de uma psicanálise que deixa de fora os fatores de socialização típicos desses sujeitos, em tudo diferentes da socialização que deu origem aos conceitos psicanalíticos clássicos. Como afirma a personagem de Tenório: “a psicanálise é branca”. A construção de um olhar teórico sistemático sobre a subjetividade racializada e subalternizada faz-se urgente, vem pelo menos desde Franz Fanon lutando por se impor à enorme maioria de estudos e ações psicanalíticas focadas inteiramente na subjetividade burguesa da branquitude.

Jeferson Tenório faz, através de sua estratégia narrativa psicanalítica, um trabalho análogo ao que Jessé Souza (2022) preconiza ao sociólogo, ou seja, o que o subalterno, em sua condição de alienação e precariedade, vive e diz sobre si e sobre sua vida, não deve ser tomado ao pé da letra, precisa ser reelaborado em termos psicossociais pela sociologia. Tenório aproveita-se do jogo literário para veicular essa elaboração e falar o que está implícito nos atos e falas dos subalternos do Brasil, filtra sócio-psicanaliticamente a situação do subalternizado para mostrar em profundidade a condição psíquica de seus personagens.

Essa interdeterminação do social no psíquico nem sempre é encarada com a honestidade devida em nosso país. O que ocorre muitas vezes é uma escuta conveniente do discurso do subalterno por parte das pesquisas sociológicas, fato que Jessé expõe em sua análise. A narrativa literária de Tenório, pelo jogo que permite ao descartar a verossimilhança discursiva e atribuir ao subalterno uma capacidade de

elaboração que na vida real o *habitus* precário não lhe dá subsídios suficientes para fazer, proporciona essa visão de dentro da situação dos brasileiros presos ao *habitus* precário e às suas próprias contradições, insuficiências e denegações.

Através do discurso psicossocial adotado como estratégia narrativa e a partir de uma perspectiva que elabora a psique da ralé brasileira, Tenório faz um retrato da condição dos sujeitos e dos corpos negros no Brasil, traçando um perfil das consequências físicas e psíquicas da subalternidade e do racismo em nossa sociedade. Sua ficção dialoga de muito perto com o conceito de *habitus* precário, com o qual o sociólogo Jessé Souza procura explicar a perpetuação das condições de pobreza e subalternidade no Brasil pela construção e reprodução deliberada de uma classe de pessoas “reduzidas ao corpo não perpassado por conhecimentos necessários ao mercado competitivo” (Souza, 2022, p. 35).

Suas narrativas, eivadas de marcadores psicossociais, compõem uma “arqueologia da pobreza” (Tenório, 2020, p. 111), desvelando desde as entranhas a situação material mais crua da precariedade, a quase animalização dos corpos da “ralé” e de seu ambiente físico, bem como, seu difuso e maltratado universo imaginário-simbólico-cultural. Denunciando a partir de um discurso literário de base psicossocial a invisibilização dessas vidas e a denegação de sua real condição, até mesmo por boa parte dos sociólogos e historiadores, em uma “visão politicamente correta, destinada a esconder o sofrimento que a privação produz nas dimensões mais íntimas da vida” (Souza, 2022, p. 94).

Jeferson Tenório tem realizado com seus romances o duplo serviço que caracteriza todo discurso, ser ao mesmo tempo subjetivo e social e evidenciar essa ambivalência fundadora essencial. Nas duas instâncias os seus livros cumprem seu papel. No social, denuncia a situação dos corpos negros e subalternos em nosso país, na subjetiva, elabora as consequências psíquicas da vivência negra em um país com uma feição própria e peculiar de racismo denegado como o Brasil.

Seus personagens são a parcela do Brasil que sequer tem a chance de desenvolver um intelecto ou uma construção psíquica capaz de elaborar discursivamente sua própria situação e por isso encontra-se presa social e subjetivamente a uma existência quase animalesca, a ralé, como bem descrita e desvelada por Jessé Souza (2022).

Referências

SOUZA, J. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Colaboradores: André Grillo *et al.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Corpos em risco visitando os próprios infernos: a elaboração psicossocial do *hábitus* precário na escritura de Jeferson Tenório

DOI: 10.23899/9786589284840.6

TENÓRIO, J. **Estela sem Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TENÓRIO, J. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, J. **O beijo na parede**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

Um lamentável dicionário de melancolia: a questão do progresso na obra prosaica de Charles Baudelaire

Felipe Silva Terto*

Aguento o tédio por muito mais tempo do que ele a mim. Dizem que sou intolerante. O contrário é verdadeiro.

Karl Kraus

Este pequeno fragmento retirado de um aforismo de Karl Kraus nos é interessante. Como se sabe, esse crítico literário, jornalista e pensador austríaco é considerado um dos principais expoentes desse gênero literário que ganhou certa notoriedade na modernidade a partir de autores como La Rochefoucauld e outros moralistas franceses, e por autores alemães no período do romantismo, como Friedrich e August Schlegel, Novalis, e posteriormente em Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno, Walter Benjamin, entre outros. Como se vê, não são poucos, mas são autores cuja preocupação com a forma de exposição do próprio pensamento é central e congênita ao conteúdo do que se trata. Dessa forma, ao lermos a pequena passagem de Kraus (2010, p. 79), devemos ter em mente a ironia do dito, isto é, aguentar o tédio não é sinônimo de força heroica e/ou viril, como se o tédio não possuísse tamanha força sobre aquele que o sente, antes o contrário, ter de aguentá-lo é o que o faz ser ele. O fardo e o peso de aguentar o tédio são o que acomete justamente sua vítima. Daí, portanto, sua sequência de conclusão e defesa de sua tolerância: ele *aguenta* e *tolera* o tédio, pois este encontra-se em plena morada na subjetividade do autor. De todo modo, o autor segue com suas considerações sobre essas relações entre o artista e a vida social, aquele que se destina a lidar com as efemérides do espírito no momento mesmo de sua deslegitimação correlata do advento da sociedade moderna¹.

Essa vida social, ou ainda, esse “[...] banho de imersão em que se submerge a cabeça” (Kraus, 2010, p. 79), cujo cotidiano produtivo do mundo do trabalho dificulta cada vez mais o desenvolvimento das faculdades espirituais dos seres humanos em prol da acumulação incessante, parece estar em contradição com o escritor. Ou melhor,

* Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), bacharel em Comunicação e Mídias (UEM) e graduando em Filosofia (UEM). Email: felipesilvaterto@gmail.com

¹ Para uma análise panorâmica da questão, ver o ensaio de Walter Benjamin, O autor como produtor. In. BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política (1987, p. 120-136).

como se fosse próprio do escritor moderno essa luta entre imaginação – estética, política, moral etc. – e a própria ordem social produtora, entre outras coisas, do tédio. Ao final, então, diz Kraus: “No dia em que, num momento de descuido, não me ocorrer nenhuma ideia e existir o risco de que a vida social penetre no meu cérebro, dou-me um tiro” (2010, p. 80).

Dito isso, é como se o autor não reconhecesse sentido algum para sua existência caso essas consequências da vacuidade do tempo subsumido à produção mercantil penetrassem por completo em sua imaginação a ponto de não lhe “ocorrer nenhuma ideia” fosse preferível a escolha do suicídio. Mas o que isso afinal teria a ver com a obra de Charles Baudelaire? Não poderíamos encontrar algumas afinidades eletivas entre as reflexões do crítico austríaco e do poeta francês? Seria como um todo uma impostura reconhecer temáticas que perpassam ambos os autores, mesmo ressaltando suas diferenças de escrita e nacionalidade?

Nosso objetivo aqui não é, evidentemente, traçar os pontos de toque e de divergência entre eles, mas iniciar com um pequeno aforismo de Kraus (2010) tem o seguinte intuito de despertar uma reflexão, qual seja: não haveria uma relação profunda entre a força crítica da obra de Kraus e a forma de expressão que lhe era própria? Qual seria a melhor maneira possível de dar corpo àquela crítica da sociedade em geral e de Viena do início do século XX, em específico? Como se o recurso do aforismo na obra kraussiana não fosse meramente retórico ou diletantismo de intelectual², mas a *forma precisa* de exposição de uma experiência de pensamento que se defrontou com a guerra, a estupidez, o progresso, o desenvolvimento da imprensa e do jornalismo, a publicidade – em suma: a modernidade. O aforismo e sua concisão, seus jogos de alusão a outras artes e/ou áreas do saber, sua ironia ácida que impele o leitor à concentração e a duvidar da literalidade do enunciado³, entre outras características que não veem ao caso, fossem a forma de expressão adequada e verdadeira⁴ na crítica à “vida social” que falávamos há pouco.

² Interessante notar o apontamento de Hannah Arendt de que, embora tenham diversos autores que se dedicaram a esse gênero literário no interior do pensamento de língua alemã, a própria forma aforística não era bem quista no interior mesmo da intelectualidade alemã: “Certamente [Benjamin] não ignorava o fato de que suas ambições profissionais estavam dirigidas a algo que simplesmente não existia na Alemanha, onde, apesar de Lichtenberg, Lessing, Schlegel, Heine e Nietzsche, os aforismos nunca foram apreciados e as pessoas julgavam em geral que a crítica era algo desrespeitavelmente subversivo que podia ser desfrutado – no máximo – apenas na seção cultural de um jornal” (Arendt, 2008, p. 158).

³ “O aforismo requer o fôlego mais longo” (Kraus, 2010, p. 93).

⁴ “O aforismo jamais coincide com a verdade; ou é meia verdade ou uma verdade e meia” (Kraus, 2010, p. 64). De maneira sintética, Kraus aqui *opera ironicamente com a verdade*, isto é, se tradicionalmente a verdade é entendida logicamente por uma noção de identidade entre sujeito e predicado, como na fórmula $A=A$, a verdade não poderia nem ser “meia” a menos nem “meia” a mais, sua exatidão prescinde tanto da falta como do excesso. No entanto, o aforismo não coincide com a verdade, mas com a

De certo modo, não há algo semelhante na obra de Baudelaire? Sua obra não é marcada por figurações poéticas que refletem também o papel do artista no interior da modernidade? Não são também maneiras de dar expressão ao declínio da subjetividade e da imaginação correlatas ao desenvolvimento do capitalismo em seu tempo, como se fossem experiências de pensamento marcadas por esse conflito entre a criação poética e o progresso? Hannah Arendt (2008), em um ensaio sobre a obra de Walter Benjamin, ressalta a importância da relação entre o lastro social e a transfiguração artística na crítica literária benjaminiana, em especial na sua interpretação da obra de Baudelaire, cito a autora:

O que aí o fascinava era que o espírito e sua manifestação material estavam tão intimamente ligados que parecia possível descobrir, em todas as partes, as *correspondances* de Baudelaire, as quais, se fossem adequadamente correlacionadas, se esclareceriam e se iluminariam umas às outras de modo que, ao final, não mais precisariam de nenhum comentário interpretativo ou explicativo (Arendt, 2008, p. 147-148).

Se assim for, nosso objetivo não é explorar tais questões na obra de Baudelaire como um todo, e nem mesmo em sua principal obra em versos, intitulada *As flores do mal*, de 1857, cuja centralidade e notoriedade na história da arte não estão sendo questionadas. No entanto, ao nos atermos apenas a explorar a sua obra prosaica, poderemos expor também algumas considerações sobre a relação entre forma e conteúdo em sua lida com os temas de sua obra, como a questão do *progresso*. Cabe ressaltar, antes, que essa relação e diferença entre as formas literárias com que Baudelaire aborda seus temas e a maneira pela qual tal objeto ganha expressão, sobretudo a tensão entre prosa e verso, é algo que já foi ressaltado por seus comentadores, como Benjamin (2024). Segundo o autor,

O aspecto decisivo é: quando Baudelaire mostra a depravação e o vício, inclui — se sempre na descrição. Não conhece o gesto do satirista. Mas isso só se aplica a *As flores do mal*, que evidencia uma clara diferença em relação aos textos em prosa quanto a essa atitude (Benjamin, 2024, p. 187).

tradicional, pois ele é *mais verdadeiro* que um juízo ou um escrito comum com pretensas ambições de veracidade e prosa científica. Ou menos verdadeiro, numa eventual autoria de um mau autor, o que não parece ser o caso de Kraus tanto pelo seu próprio enunciado, como pela própria posição de superioridade que ele parece assumir a partir da afirmação. No mais, se nos cabe mais um apontamento, é importante ressaltar o tom irônico do autor sobre o próprio tema da verdade, pois a ironia é justamente o processo de desidentificação entre aquele que enuncia e seu enunciado, aquilo que ele *realmente* deseja — e almeja, ou mínimo espera — da interpretação do interlocutor e aquilo que literalmente está dito ou escrito, processo esse que desestabiliza a própria relação de identidade do sujeito e predicado.

Essa desidentificação com o dito, como quem olha apenas de soslaio e com ares de superioridade, típico do sátiro, cuja ironia o desencontra do objeto que julga, é algo típico de seus textos prosaicos. No entanto, esse processo criativo díspar ressaltado por Benjamin não deve ser ignorado, pois o próprio Baudelaire estava ciente dessas ambiguidades de nascença da sátira e do humor. Em um ensaio de 1855, intitulado *Da essência do riso e, em geral, do cômico nas artes plásticas*, o próprio poeta reconhece o lusco-fusco da linguagem cômica no interior das artes, cito-o:

Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal criatura é cômica, e que só o é com a condição de ignorar sua natureza; do mesmo modo que, por uma lei inversa, o artista só é artista com a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza (Baudelaire, 2023, p. 708).

O artista — diga-se, o próprio Baudelaire incluso, daí o tom afirmativo e não irônico da passagem, quase como formada por pequenas máximas — portanto, é aquele que tem consciência do contraditório e, diferentemente do objeto do cômico, tem a “condição de ser duplo”, de desestabilizar a retidão da linguagem, de sua unilateralidade, da autoapresentação de si e das aparências.

Para além dessas considerações, é preciso, de antemão, reconhecer que há um problema de princípio: Baudelaire não é filósofo, não há evidentemente um conceito de progresso em seus ensaios, diários, aforismas etc., mas há, porém, uma reflexão sobre a relação entre progresso e transfiguração literária, entre tempo histórico e momento poético. Que muitos filósofos se dedicaram à sua obra, cada qual a seu modo, como o já citado Benjamin, Jean-Paul Sartre, Theodor Adorno, Maurice Blanchot, entre tantos outros, não é novidade, mas há também uma relação conflituosa entre o próprio poeta e aquilo que ele compreendia por filosofia. Como se sabe, não é somente por meio da contradição que os versos de Baudelaire, que misturam formas do classicismo literário e temas mundanos, devassos, depravados e eróticos, que é a própria biografia do autor que também é contraditória, ele mesmo era um ser contraditório. Não que sua vida pessoal implique de maneira unilateral em suas concepções, evidentemente, mas há ressonâncias de sua posição como um homem ambíguo nos seus textos, inclusive na sua própria compreensão da filosofia.

Assim como nos ensina Paulo Arantes (1996), o século XIX foi marcado por um processo de institucionalização da filosofia, de profissionalização⁵, aquilo que se pode

⁵ Arantes (1996, p. 52), ao comentar sobre o assunto, cita uma passagem memorável de Schopenhauer, um feroz crítico desse processo: “nenhum tempo, ousou dizê-lo, é menos favorável à filosofia do que este em que ela é indignamente explorada como um simples ganha-pão”.

considerar de crítica social e literária, na França de meados do século XIX, ficou ao encargo sobretudo dos literatos, e não dos assim chamados filósofos, não por acaso a fama notória daqueles nomes como Victor Hugo, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Rimbaud, Verlaine etc., e a quase insciência de “filósofos franceses” nesse período. Caberia ressaltar, também, as reformas educacionais da consolidação da Terceira República, de 1870 até 1940, encerrada com a ocupação da Alemanha Nazista, no qual o sistema universitário consolida a filosofia como um setor de trabalho intelectual entre tantos outros – a filosofia como profissão, digamos assim, muito criticada, por exemplo, por Sartre, em seu pequeno ensaio *Sobre a ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intensionalidade*, escrito em 1939, em que ele denunciava o excesso de neokantismo da academia de seu país⁶.

O contrário, por exemplo, no ímpeto crítico da intelectualidade francesa pré-Revolução de 1789, em que filosofia era antes um modo não dogmático de lidar com problemas políticos, sociais, religiosos e afins, destaque para alguns nomes como Voltaire, Diderot, Rousseau, entre outros. Se cabe um parênteses, seria o caso também de pensarmos como esse ímpeto crítico estava interligado com a pluralidade de formas literárias que esses autores tanto experimentavam, isto é, em que a distinção entre filosofia e literatura nem mesmo faz algum sentido, como também era latente nos literatos do século XIX, incluindo Baudelaire. Mas isso seria tema para outro dia. Vejamos, por exemplo, as considerações de nosso autor sobre a Academia, em seu poema em prosa *Os cães bons*:

Para trás, musa acadêmica! Não tenho o que fazer com essa velha falsa. Invoco a musa familiar, cidadina, viva, para que me ajude a cantar os bons cães, os pobres cães, os cães enlameados, aqueles que todos afastam, como se pestiferados e sarnentos, exceto o pobre, de que são associados, e o poeta, que os olha com um olho fraterno (Baudelaire, 2023, p. 117).

O poeta, aqui, não é aquele que reflete encastelado na antiga posição que assumia nos tempos aristocráticos, o desejo baudelairiano de uma arte moderna é por um poeta que esteja no interior das cidades, das multidões, da mundanidade do mundo, ou em chave alegórica, do Cão, daquele que de quatro patas anda com o dorso próximo ao

⁶ “Ele a comia com os olhos”. Esta frase e muitos outros signos marcam bastante a ilusão comum ao *realismo e ao idealismo*, segundo a qual conhecer, é comer. A filosofia francesa após 100 anos de academicismo, ainda se prende a essa ilusão. Nós todos lemos Brunschvicq, Lalande e Meyerson, nós todos acreditamos que o Espírito-Aranha atirava as coisas em sua teia, as cobria de uma baba branca e lentamente as deglutia, reduzindo-as à sua própria substância. O que é uma mesa, um rochedo, uma casa? Um certo conjunto de ‘conteúdos da consciência’, uma ordem desses conteúdos. O filósofo alimentador!” (Sartre, 2005, p. 105, grifos do tradutor).

chão, rastejando vestígios tanto dos lixos como de restaurantes, sem dono e por isso livre para peregrinar erraticamente no interior da grande capital mundial do século XIX.

De certo modo, já em seu texto *As viúvas*, o poeta e o filósofo parecem partilhar dessa posição errante e terra a terra da vida mundana, cito Baudelaire:

Esses retiros umbrosos [aqui, Baudelaire se refere aos jardins públicos] são os pontos de encontro dos aleijados da vida. É sobretudo para esses lugares que o poeta e o filósofo gostam de dirigir suas ávidas conjecturas. Há aí alimento certo. Pois se há lugar que desprezam visitar, como eu insinuava há pouco, é sobretudo a alegria dos ricos. Essa turbulência no vazio nada tem que os atraia. Ao contrário, sentem-se irresistivelmente arrastados para tudo o que é fraco, arruinado, contrastado, órfão (Baudelaire, 2023, p. 48).

Essa relação entre o filósofo, poeta e o cão, torna-se evidente quando o próprio autor chega a chamar os cães de “filósofos de quatro patas” (Baudelaire, 2023, p. 123). Se nos permite uma última consideração entre pensamento e cão, ou melhor, entre pensamento e O Cão — e perdão pelo trocadilho —, o tihoso, o Mal, o Demônio, Baudelaire também o fará em *O jogador generoso*, onde afirma que “esse célebre personagem, cantado por tantos poetas e servido por tantos filósofos que trabalham por sua glória sem o saber” (Baudelaire, 2023, p. 83), que ressoa certamente a influência da história de Mefistófiles, em *Fausto*, de Goethe. Influência romântica essa que será notada por Paul Valéry (2023), em seu *Situação de Baudelaire*, no qual afirmará que a produção poética baudelairiana é uma resposta dada ao final do romantismo, isto é, romântico de origem e por seus gostos, como ele afirma, Baudelaire inicia aquilo que podemos chamar de arte e poesia moderna ao tentar dar respostas à falência daquele movimento filosófico e artístico que o antecedeu, no mesmo contexto, por exemplo, que o Classicismo, daí a presença de seus temas telúricos, incandescentes, sensíveis e epidérmicos, junto à métrica, frieza, racional e espiritual estrutura clássica dos versos alexandrinos, sonetos etc.

No entanto, retomando o aviso de ambiguidade no interior do pensamento do autor, no ensaio supracitado, *Da essência do riso*, em que Baudelaire irá refletir acerca de comédias como as de Hoffmann e a questão acerca do que é, afinal, o riso, ele inicia seu texto dizendo que se trata de “um artigo de filósofo e de artista” (Baudelaire, 2023, p. 688), mas que também o leva a se questionar, o que recupero: “Na verdade, é preciso então demonstrar que nada do que sai do homem é frívolo aos olhos do filósofo? Seguramente será, menos que qualquer outro, esse elemento profundo e misterioso que nenhuma filosofia até aqui analisou a fundo” (2023, p. 689). Como se vê, portanto, seria o caso de notar na filosofia justamente essa cegueira frente a elementos “profundos e misteriosos” que não se elucidam de maneira clara e distinta pela fria racionalidade, é

por esse déficit que leva então ao artista poder tentar compreender o obscuro, o mistério, o enigma etc.

Assim, dada essa relação tensa entre as duas áreas, qual seria a contribuição do artista, ou melhor, do poeta acerca de um tema tão “filosófico”, como o progresso? A questão, antes, é compreender o período da produção baudelaireana, seu curto período de vida — de 1821 até 1867 — fez com que também seu tempo de criação e crítica literária ficasse restrito ao começo dos anos 40 até sua morte, tempo este profundamente marcado pelas reformas arquitetônicas e urbanas de Paris do período de Napoleão III⁷, e que é responsável pela grande cidade francesa que conhecemos nos dias de hoje, com seus bulevares, grandes avenidas, proliferação dos mercados, em suma, a interiorização generalizada da forma—mercadoria na capital francesa.

Esse processo, evidentemente, decorre das mudanças tecnológicas, espaciais, de moradia, de cotidiano, de trabalho etc. causadas pela Revolução Industrial. No mais, e de maneira sintética, há uma mudança desencadeada por esse processo de industrialização que será central na experiência de vida de Baudelaire, qual seja: a mudança temporal. Em um verbete de seu *História dos conceitos*, o historiador Reinhart Koselleck (2012) busca explicar como o conceito de progresso passa a ser tão importante no vocabulário intelectual, sobretudo a partir do século XVIII, pois ele buscava condensar em um conceito uma experiência temporal que a modernidade põe em marcha, um tempo compreendido de forma ascensional, prospecta, para frente. Assim, isso opera uma ruptura em comparação com a temporalidade circular da Antiguidade, como também da compreensão temporal do período medieval, ligado sobretudo aos eventos naturais e não quantificados abstratamente num relógio, por exemplo.

Desse modo, essa nova experiência do tempo fará com que nós, modernos (?), entremos em contato com o transitório de forma cada vez mais próxima e intensa, ou ainda, de forma cada vez mais submissa em relação à fatalidade e necessidade que o tempo parece se impor à nossa revelia. E isso não passou despercebido por Baudelaire, como se vê no fragmento 47 de *Meu coração desnudo*, cito ele:

Para que a lei do progresso existisse, seria preciso que cada indivíduo quisesse cria-la; isto é, só quando todos os indivíduos se dedicarem a progredir, então, e somente então, a humanidade estará em progresso. Essa hipótese pode servir para explicar a identidade das duas ideias contraditórias, liberdade e fatalidade.
— Não somente haverá, no caso de progresso, identidade entre liberdade e

⁷ Para uma discussão pormenorizada do golpe perpetrado por Napoleão III, ver: MARX, K. *18 de Brumário de Luis Bonaparte*, 2011.

fatalidade, mas essa identidade sempre existiu. Essa identidade é a história, história das nações e dos indivíduos (Baudelaire, 2023, p. 169-170).

É por essa relação congênita entre liberdade e fatalidade que o progresso se afirma como “lei”, pois ele se impõe. Ou ainda, como ele também afirma em *O quarto duplo*,

É verdade! o Tempo reapareceu; o Tempo agora reina soberano; e, com o horrendo ancião, voltou todo o seu demoníaco cortejo de [agora todas em maiúsculas] Lembranças, Pesares, Espasmos, Medos, Angústias, Pesadelos, Cóleras e Neuroses [...] Sim! o Tempo reina; retomou sua brutal ditadura. E me empurra, como se eu fosse um boi, com seu duplo aguilhão. ‘Eia! Burro! Vamos suas, escravo! Vive, condenado!’ (Baudelaire, 2023, p. 37).

Essa “brutal ditadura” do tempo do relógio, do tempo da produção, ou ainda, do Tempo grafado em maiúscula, se impõe sobre a pequenez do poeta causando esses diversos estados de espírito angustiantes que podem facilmente serem agrupados pelo termo melancolia⁸. Desse modo, seguindo as considerações de um estudioso do tema e da obra de Baudelaire, Jean Starobinski, essa “infigurável melancolia” é uma experiência que exige pensa-la de diferentes modos diferentes formas de expressão, pois é preciso, cito ele, “Dizer a melancolia, sem pronunciar demais o termo: é forçoso recorrer aos sinônimos, aos equivalentes, às metáforas” (2014, p. 15), por isso o constante uso de tanto metonímias no interior da obra baudelairiana, como também de gêneros literários que tentam dar expressão a ela. No entanto, cabe atentarmos ao verbo “tentar”, pois um bom escritor de ensaios pode ser um horrendo escritor de versos, um péssimo escritor de romances pode ser um profícuo poeta, e isso é algo que parece atormentar Baudelaire. Em um texto já de final da vida sobre a obra de Edgar Allan Poe⁹, autor de

⁸ Baudelaire se utiliza de vários termos para expressar essa dissonância entre a subjetividade e o mundo social, como tédio [*ennui*], melancolia [*mélancolie*], entre outros. No entanto, cabe ressaltar o *spleen*, isto é, uma palavra de língua inglesa cuja tradução literal é *baço*, região ligada à bile negra, à melancolia, no interior do pensamento médico-filosófico da Antiguidade, e que consta no título da primeira seção d’*As flores do mal*, *Spleen et Ideal*. Se nos cabe um adendo a respeito da escolha de uma palavra do vocabulário anglo-saxão para constar até mesmo no título, uma possível hipótese de leitura, aqui a partir dos estudos Jean Starobinski sobre a história da melancolia, o século XVIII foi marcado por essa reação psicossomática, a ponto de autores como Boisser de Sauvages chamarem de “melancolia inglesa” (Starobinski, 2012, p. 94), ou até mesmo um médico, como Georges Cheyne, que publicou um livro, em 1733, intitulado *The English Malady* (Starobinski, 2012, p. 90).

⁹ Baudelaire foi tradutor das obras de Poe, como também entusiasta de seus escritos. Inclusive, Paul Valéry chega a reconhecer que a importância dada a Poe é posterior e devida à importância que Baudelaire deu a ele, retrospectivamente. Cito ele: “Outra observação: Baudelaire, Edgar Poe trocam valores. Um dá ao outro o que tem, recebe o que não tem. Este entrega àquele todo um sistema de pensamentos novos e profundos. Esclarece—o, fecunda—o, determina suas opiniões sobre muitos temas: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância do

extrema importância e altíssima estima por parte do poeta francês, esse parece fazer uma espécie de autocritica de seus projetos, cito ele:

Sei que, em todas as literaturas, foram feitos esforços, com frequência felizes, para criar contos puramente poéticos; o próprio Edgar Poe fez alguns muito belos. Mas são lutas e esforços que só servem para demonstrar a força dos verdadeiros meios adaptados aos objetivos correspondentes, e não estarei longe de crer que, em alguns autores, os maiores que se possam escolher, essas tentações heroicas proviessem de um desespero (Baudelaire, 2023, p. 524).

Qual seria, portanto, esses “verdadeiros meios adaptados aos objetivos correspondentes”, isto é, a forma precisa de dar expressão a essa tensa relação entre o poeta e o Tempo, esse soberano e brutal ditador? Como afirma Rosemary Lloyd, sua escrita

parte tanto da constante análise, por Baudelaire, das fontes de linguagem quanto de sua determinação para descobrir os meios de expressão mais adequados para transmitir a natureza da vida urbana moderna [...] [ele] buscou uma forma de linguagem capaz de transmitir a complexidade, a cacofonia e as inesperadas justaposições de uma grande cidade como Paris (2023, p. 963).

Que maneira, então, essa experiência dessa negatividade presente no interior do tempo progressista ganha transfiguração artística? Como figurar, portanto, essa experiência do transitório? Ou melhor, da modernidade, como diz o famoso dito baudelairiano, que não é senão “[...] o transitório, o fugaz, o contingente” (Baudelaire, 2023, p. 879). Lembremos como Hegel, em suas *Lições sobre filosofia da história*, dizia sobre isso, cito ele:

A visão das ruínas de uma magnificência anterior leva—nos a apreender essa ideia de mudança pelo seu aspecto negativo. Que viajante, diante das ruínas de Cartago, de Palmira, de Persépolis ou de Roma, não foi levado a reflexões sobre a transitoriedade dos impérios e dos homens, a se lamentar pela perda dessa vida de outrora, tão potente e rica? (Hegel, 1995, p. 67).

excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão, política mesmo...Todo Baudelaire foi impregnado disso, inspirado, aprofundado. Mas, em troca desses bens, Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita. Ele o propõe ao futuro. Essa extensão que muda o poeta nele mesmo, no mesmo grande verso de Mallarmé, é o ato, é a tradução, são os prefácios de Baudelaire que a abrem e que a asseguram à sombra do miserável Poe” (Valéry, 2019, p. 636).

Seria o caso de pensar, portanto, que Baudelaire também experimentou essa melancolia com as ruínas da antiga Paris e o nascimento dessa nova, ainda a se descobrir, ainda a se revelar, mas que parecia caminhar no mesmo caminho daquilo que ele chamou de “americanismo” em seus textos sobre Poe, isto é, uma tecitura social “onde a ideia de utilidade, a mais hostil do mundo à ideia de beleza, sobressai e domina tudo” (2023, p. 522), centrada na troca mercantil como finalidade em si mesma. Produtora, então, desse declínio da imaginação¹⁰, dessa “rainha das faculdades [...] uma faculdade quase divina que percebe antes de tudo, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (2023, p. 522). É dessa percepção quase profética que o levará a afirmar que

O mundo vai acabar [...] pereceremos pelo que julgamos que nos faria viver. A mecânica nos terá americanizado tanto, o progresso terá atrofiado tão bem em nós toda a parte espiritual, que nada dos devaneios sanguinários, sacrilégios ou antinaturais dos utopistas poderá ser comparado a seus resultados positivos (Baudelaire, 2023, p. 192).

Assim, talvez possamos afirmar que é essa experiência, que ele chamará também de “aviltamento dos corações”, consequência da experiência do tempo do *Progresso* — e grafado aqui em maiúscula, pois há dois projetos não publicados de prefácio ao seu livro de poesias em que, mesmo quase idênticos, o próprio Baudelaire grafa um com minúscula e outro com maiúscula, dando-lhe caráter alegórico, típico de seus versos¹¹. E como afirma Walter Benjamin,

Essa degradação do mundo humano pela economia mercantil atua profundamente sobre a sua experiência histórica [de Baudelaire]. O que acontece é ‘sempre o mesmo’. O *spleen* mais não é do que a quinta — essência dessa experiência histórica. *Nada parece ser mais desprezível do que lançar mão da ideia de progresso contra essa experiência* (Benjamin, 2024, p. 313, grifos nossos).

¹⁰ Interessante notar como esse diagnóstico também é partilhado por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, em que afirmam o processo de “[...] atrofia da imaginação e da espontaneidade” (1985, p. 104) no interior do capitalismo tardio.

¹¹ Cito ambos, o I e II, respectivamente: “Apesar do auxílio que alguns pretensiosos célebres deram à tolice natural dos homens, eu jamais teria acreditado que nossa pátria pudesse andar com tal velocidade no caminho do progresso [*la voie du progrès*]. Este mundo adquiriu uma espessura de vulgaridade que dá ao desprezo do homem inteligente a violência de uma paixão” (2019, p. 553; 555); “A França atravessa uma fase de vulgaridade. Paris, centro e irradiação de besteira universal. Apesar de Molière e de Béranger, jamais teria acreditado que a França iria tão rapidamente no caminho do *Progresso* [*la voie du Progrès*]” (2019, p. 557).

A poesia, essa “linguagem da alma”, como diz Valéry (2019, p. 638), ao que parece, foi a forma e a expressão mais verdadeira dessa tensa relação entre a subjetividade do poeta e o progresso. É essa, portanto, a experiência do tempo da produção e do cotidiano das grandes cidades modernas que será objeto de transfiguração poética em seu *As flores do mal*. Ou melhor, como ele mesmo diz em sua primeira versão de dedicatória não publicada, em seu “lamentável dicionário de melancolia” (Baudelaire, 2019, p. 569).

Referências

ADORNO, T.; W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985 [1944].

ARANTES, P. E. **Ressentimento da dialética**: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Júlio Castañol Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, C. **Prosa**. Trad. Júlio Castañol Guimarães. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2023.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da história**. Trad. Maria Rodrigues, Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

KOSELLECK, R. **Historias de conceptos**: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

KRAUS, K. **Aforismos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

LLOYD, R. Prosa de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. **Prosa**. Trad. Júlio Castañol Guimarães. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2023.

MARX, K. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

SARTRE, J. P. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. **VEREDAS FAVIP**, Caruaru, v. 2, n. 1, p. 102–107, jan./jun. 2005.

STAROBINSKI, J. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Pobreza, marginalidade e trabalho: perspectivas e abordagens

Um lamentável dicionário de melancolia: a questão do progresso na obra prosaica de Charles Baudelaire

DOI: 10.23899/9786589284840.7

VALÉRY, P. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. **Prosa**. Trad. Júlio Castañol Guimarães. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2019.

O não vivível: pobreza, marginalidade e trabalho em *O fim de Eddy*, de Édouard Louis

Fábio Figueiredo Camargo*, Gabriel Ivair Santos Pacheco**

Introdução

A pobreza, a marginalidade e o trabalho parecem interligar-se de maneira constante. Quem vive na pobreza comumente enfrenta uma série de marginalidades que empurram o sujeito à margem do vivível, a uma vida de violências. Não obstante, a marginalidade, aqui compreendida como aquilo que dificulta uma vivência de qualidade, como fruto da pobreza, estreita e evidencia a relação do indivíduo com trabalhos e condições identitárias sociais precárias. Desta maneira, é possível pensar no fenômeno da pobreza como gerador de diversas marginalidades e, em consequência disso, violentas ao indivíduo.

Nessa perspectiva, acerca da pobreza como produtora de marginalidades, sejam elas trabalhistas ou identitárias, o romance *O fim de Eddy*, de Édouard Louis, parece ir ao encontro de tal proposição. Trata-se de uma obra de autoficção em que o autor conta os horrores que vivenciou durante sua infância e adolescência como sujeito homoerótico na vila operária de Hallencourt, na região da Picardia, na França. Ambiente fortemente marcado pela miséria material, o local demonstra-se prolífero à disseminação de vários tipos de violência e marginalidades, como aquelas enfrentadas por Eddy que se constitui como um indivíduo marginal devido à pobreza que assola a sua família bem como por sua própria identidade sexual que, dentro de um entendimento capitalista de corpo produtivo e reprodutivo, é também marginalizada.

O presente artigo busca, portanto, mapear as manifestações de pobreza e as violentas consequências da marginalização trabalhista e identitária que afetam a Eddy e a sua família na narrativa. Na obra, Eddy conta acerca da violência física e verbal que sofre na escola e em casa, bem como a precariedade do emprego a que se submetem os membros de sua família para sobreviver. Diante da pobreza que assola sua comunidade, Eddy narra também sobre a falta de higiene e a fome que atinge os

* Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: fabiocamargo@ufu.br

** Graduação em Letras – Português/Inglês pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Contato: gabrielivair50@gmail.com

habitantes de seu vilarejo, o que parece agir de maneira violenta contra os personagens da obra. A partir da conceituação de Slavoj Žižek acerca da violência, dividida entre violência subjetiva – física –, violência simbólica – da linguagem – e violência sistêmica, referente às consequências devastadoras ligadas a um modo de produção e político específico, o atual trabalho procura dissertar acerca da marginalização do trabalho e da identidade como fruto da pobreza em *O fim de Eddy*, de Édouard Louis.

Conforme tais considerações, uma pergunta de pesquisa mais específica pôde ser elaborada: Como os atos de violência presentes em *O fim de Eddy* vão ao encontro às teorizações de Žižek sobre violência e demonstram a marginalização dos personagens, isto é, suas vidas relegadas ao não vivível? A principal hipótese que temos no momento é a de que os atos violentos sofridos por Eddy, bem como a violenta pobreza que incide sobre sua família e os habitantes de sua comunidade, vão ao encontro das conceituações de Žižek acerca da violência subjetiva, simbólica e sistêmica, para além de evidenciar a marginalização de seus corpos, o que lhes relega às margens do vivível e, em especial, Eddy sofre tais violências de maneira interseccionada.

O Fim de Eddy, de Édouard Louis

A produção literária de Édouard Louis insere-se em uma tradição que remonta aos escritos de Didier Eribon e Annie Ernaux, responsáveis por expor as problemáticas de classe, gênero e sexualidade na França a partir da autobiografia/autoficção. De maneira semelhante, Édouard Louis, em seus livros, traça um panorama de sua vida em Hallencourt, na região da Picardia, na França, onde vivenciou, principalmente, dificuldades associadas à miséria de sua classe e ao preconceito contra minorias, em especial mulheres e homossexuais. Em destaque em seu romance *O fim de Eddy*, Louis expõe as problemáticas que experienciou no vilarejo de Hallencourt relacionadas à pobreza e ao preconceito.

Durante o romance, Eddy, o narrador, conta sobre os horrores que vivenciou devido a seu jeito afeminado, à falta de dinheiro de sua família e dos habitantes em geral, além do pouco acesso da população a um senso crítico devido ao anticientificismo ali reinante, resultado latente da ação do machismo e da miséria intelectual que condenam qualquer tipo de conhecimento para além do senso comum. Na escola, o protagonista, devido à sua sexualidade, é vítima de agressões físicas e verbais por parte de dois outros garotos. Em casa, não muito diferente, Eddy tem constantemente seu modo natural de se portar questionado por seus familiares, que se incomodam com a falta de masculinidade inata ao menino. Ademais, o personagem encontra-se recorrentemente exposto às consequências violentas da pobreza material e intelectual que atingem os

seus familiares e os outros moradores, como a falta de alimentos de qualidade, a ausência de acesso à cultura e, em especial, à falta de criticidade diante da realidade, de maneira que os indivíduos abandonam a escola muito cedo devido às pressões externas, por considerá-la inútil ou se formam e logo se empregam na fábrica da comunidade em um trabalho precarizado, sem esperanças de um futuro melhor.

No campo da literário francês, Thierry Beinstingel (2017) realizou uma pesquisa de fôlego, mapeando que “as narrativas sobre o trabalho passaram por períodos de declínio e ressurgimento, de foco e negligência” (Beinstingel, 2017, p. 16, tradução nossa). De acordo com o autor, no que diz respeito às produções literárias, “a escrita romanesca sobre o trabalho sofreu um período de declínio na segunda metade do século XX”, passando a ocupar uma posição apagada, descontínua e estruturalmente marginal, como efeito cumulativo de uma história do campo literário que, à medida que se autonomiza, tende a desvalorizar narrativamente as experiências ordinárias do trabalho, em especial aquelas associadas às classes populares. Assim, argumenta que a figuração do trabalho, que fora central na tradição naturalista e nas literaturas proletárias da primeira metade do século XX, sofreu um apagamento gradual desde o fim dos anos 1960, de modo que “a literatura francesa parece ter se afastado do espaço de produção, enquanto o mundo do trabalho se tornou cada vez mais invisível nas representações literárias” (Beinstingel, 2017, p. 17, tradução nossa).

Tal mapeamento histórico de Beinstingel (2017) nos ajuda a compreender melhor como a produção literária de Édouard Louis surge como uma tomada de posição específica no campo literário, trazendo novamente à tona e tornando literariamente visíveis experiências de trabalho que foram progressivamente tornadas desqualificadas como matéria romanesca.

Diante disso, verifica-se uma gama de marginalidades, isto é, aquilo que impossibilita uma vida de qualidade, a que Eddy é exposto, desde as agressões físicas e verbais que sofre na escola e em sua casa, à violência consequente de sua condição econômica que o coloca em posição de sofrimento constante. Para melhor analisar tais fenômenos violentos, consequentes da pobreza e da marginalização, recorreremos às teorizações de Slavoj Žižek acerca da violência subjetiva e violência objetiva.

Violência subjetiva e objetiva em Slavoj Žižek

No livro *Violência: seis reflexões laterais*, Žižek (2014) disserta acerca das manifestações da violência na sociedade. Para o filósofo esloveno, a violência não ocorre somente no plano aparente da sociedade, como acontece com a dita violência subjetiva – a violência física de sujeito contra sujeito –, mas também nos entornos mais

sutis da convivência. Inicialmente, a violência subjetiva trata-se da violência ligada a “agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados, [...] multidões fanáticas” (Žižek, 2014, p. 24). Para além da violência subjetiva, o autor discorre também acerca da violência objetiva, dividida entre violência simbólica – violência da linguagem – e violência sistêmica. A violência simbólica trata-se de um tipo de violência que ocorre, essencialmente, a partir da natureza designadora da linguagem. O filósofo, inicialmente, toma empréstimo das postulações de Hegel sobre a linguagem. O autor reflete que a violência da linguagem que reside em sua capacidade de simbolizar o objeto a que se dirige, de forma a “mortificá-lo”, isto é, simplificá-lo a mero traço (Žižek, 2014, p. 59). Ou, como pontua: “Existe uma violência fundamental nessa capacidade de “essenciar” da linguagem: nosso mundo sofre uma torção parcial, perde sua equilibrada inocência, e uma cor particular passa a dar o tom do todo” (Žižek, 2014, p. 64). Conforme Žižek, portanto, a linguagem possui a capacidade de simplificar o objeto a que remete, reduzindo sua complexidade.

Adiante, quanto à violência sistêmica, esta trata-se da violência contida nas consequências prejudiciais dado o funcionamento de determinado sistema político e econômico. De acordo com o autor, tal violência “não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas “más” intenções, mas é puramente “objetiva”, sistêmica, anônima” (Žižek, 2014, p. 26). Para exemplificar tal evento de violência, Žižek cita as inúmeras mortes provocadas pelo funcionamento do capitalismo que não recebem responsabilização tal qual comumente se responsabilizam os crimes do comunismo:

[...] Quando chamamos a atenção para as milhões de pessoas que morreram devido à globalização capitalista – da tragédia do México no século XVI ao holocausto do Congo belga há cerca de cem anos – a responsabilidade tende a ser em larga medida negada. Tudo parece ter acontecido como resultado de um processo “objetivo”, que ninguém planejou nem executou e para o qual não houve um “Manifesto Capitalista” (Žižek, 2014, p. 27).

Nessa perspectiva, a violência sistêmica está atrelada às condições degradantes a que determinados indivíduos veem-se submetidos diante do funcionamento de um dado sistema político e econômico. Quanto ao capitalismo, é possível citar a má distribuição de renda presente entre sujeitos da sociedade, a crescente desigualdade entre classes e a constante busca por trabalhos precarizados a que os indivíduos se encontram obrigados a se submeterem para sobreviver. Ao fim, é possível pensar tais formatos de violência como resultado de uma marginalidade produzida pela pobreza e, portanto, pela desvalorização dos corpos.

Partindo de tal tipologia, as violências sofridas por Eddy parecem se aproximar das conceituações žižekianas de violência subjetiva e objetiva. Para melhor esclarecer tal articulação entre o conteúdo literário e a teoria, nos dedicaremos a seguir a expor excertos da obra que ilustram as teorizações de Žižek acerca da violência.

Violência subjetiva e objetiva em o *Fim de Eddy*

Em *O fim de Eddy*, a violência física contra o protagonista faz-se presente desde o início. As circunstâncias violentas a que o personagem é submetido apontam para a marginalização de sua identidade sexual, que o relega ao não vivível, à margem da valoração como sujeito humano. É na escola, conforme a ação de dois outros garotos, que Eddy, devido à sua sexualidade marginalizada, é constantemente agredido. Na abertura do livro, o personagem narra as primeiras violências que sofreu ao chegar na escola nova, como um escarro no rosto:

No corredor apareceram dois garotos, o primeiro deles grande de cabelos ruivos, e o outro, pequeno com os ombros caídos. O grande e ruivo escarrou *Toma essa na tua cara*. O escarro desceu lentamente pelo meu rosto, amarelo e espesso, como esses catarros ruidosos que obstruem a garganta dos idosos ou doentes, de cheiro forte e nauseabundos (Louis, 2018, p. 13, grifos do autor).

A violência aparece de forma brutal e direta, sem mediação ou suavização, inclusive com o uso do verbo “escarrou”, que é forte, sonoro e repulsivo, carregando uma conotação de agressão física e humilhação numa descrição detalhada e grotesca, em sua cor e seu formato, assim como seu caráter patológico. Essa comparação intensifica a sensação de nojo e degradação, violência subjetiva a que está submetido o narrador, que mesmo no ambiente escolar está em um corredor, o que limita sua ação contra os colegas, um deles maior que ele. O narrador se coloca como vítima passiva, sem reação, o que indica uma posição de vulnerabilidade e exclusão. A ausência de nomes próprios para os personagens que têm apenas descrições físicas sugere um ambiente onde a identidade individual é apagada, reforçando a ideia de anonimato e desumanização comum em contextos marginais. Adiante, Eddy descreve as agressões que se sucederam após a cusparada em seu rosto, como empurrões, chutes e socos:

Primeiro eles me empurraram com a ponta dos dedos, sem tanta brutalidade, ainda rindo, o escarro ainda no meu rosto, depois mais e mais forte, até baterem minha cabeça contra a parede do corredor. Eu não dizia nada. Um me agarrou pelo braço enquanto o outro me chutava, cada vez sorrindo menos, cada vez mais compenetrado em seu papel, seu rosto exprimindo cada vez mais

concentração, raiva, ódio. Eu me lembro: as pancadas na barriga, a dor provocada pelo choque entre minha cabeça e a parede de tijolos (Louis, 2018, p. 16).

Os atos violentos sofridos por Eddy parecem se aproximar da conceituação de Žižek acerca da violência subjetiva. Inicialmente, quanto à violência subjetiva, é válido relembrar que esta constitui-se como a violência mais aparente no cotidiano. Trata-se de uma violência realizada de sujeito contra sujeito, física, ou, como pontua o filósofo esloveno, são “atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais [...] exercida por um agente claramente identificável” (Žižek, 2014, p. 17). Diante de tal definição, é possível enquadrar a violência sofrida por Eddy como uma violência subjetiva, já que se trata de uma agressão física exercida pelos outros dois garotos contra Eddy, de forma a configurar-se como um ato de terror, por instaurar dor no protagonista, bem como constitui-se como um confronto civil, ainda que de menor grau. Os atos violentos sofridos pelo protagonista constituem-se como prova do caráter marginalizado de sua identidade sexual.

Em conjunto com a violência física, Eddy é também vítima de violência verbal, ainda por parte dos dois outros garotos da escola bem como por membros de sua família, prova da profundidade de marginalidade em que está inserido devido à sua sexualidade. A determinada altura da narrativa, no ambiente escolar, o garoto narra como tais violências se interseccionam: “Eles puxam meu cabelo, sempre aquela lancinante melodia da ofensa, veado, arrombado. As vertigens, os tufo de cabelo louro nas mãos deles” (Louis, 2018, p. 33, grifos do autor). Os insultos direcionados ao protagonista são, como descritas, de natureza homofóbica, de forma a questionar sua falta de masculinidade inata. A feminilidade transmitida a partir de seus gestos funciona como constante motivador para as agressões verbais. Na escola, antes mesmo de sofrer a violência física, Eddy é interpelado com um chamado de cunho homofóbico, de maneira a feri-lo profundamente:

No corredor, eles me perguntaram quem eu era, se era eu o tal Bellegueule de quem todo mundo falava. E me fizeram a pergunta que eu em seguida passei a me repetir incansavelmente, por meses, por anos, *É você o veado?* Quando a pronunciaram eles a inscreveram em mim para sempre, como um estigma, aquelas marcas que os gregos infligiam a ferro em brasa ou a faca no corpo dos indivíduos desviantes, perigosos para a comunidade. E percebi a impossibilidade de me desfazer desse estigma. Foi a surpresa que me atravessou, mesmo que aquela não fosse a primeira vez que me diziam algo semelhante. A gente nunca se acostuma às ofensas (Louis, 2018, p. 15, grifos do autor).

Adiante, o protagonista descreve uma série de ofensas que lhe foram direcionadas pelos dois outros garotos da escola em razão de sua sexualidade dissidente:

No corredor, o grande de cabelos ruivos e o pequeno de ombros caídos gritavam. Os insultos se alternavam com os golpes e meu silêncio, sempre. *Bicha, bichinha, veado, arrombado, boneca, mocinha, mulherzinha, boiola (baitola), putinha, invertido, queima-rosca, bambi, soca-bosta, maricas, tia velha, ou o homossexual, o gay* (Louis, 2018, p. 18, grifos do autor).

A linguagem constrói o narrador como objeto de violência, reduzindo sua identidade a um único traço: a homossexualidade, marcada pelo insulto. No primeiro trecho, a pergunta “É você o veado?” não é apenas uma ofensa; ela funciona como um ato performativo que fixa o narrador em uma posição social de desvio. A frase “eles a inscreveram em mim para sempre, como um estigma” explicita essa essencialização, na qual a identidade do sujeito é reduzida a uma marca infamante, comparada às marcas a ferro em brasa dos gregos. Essa metáfora histórica reforça a ideia de desumanização, pois o narrador é tratado como um corpo marcado, não como um indivíduo com agência. O segundo trecho intensifica essa abjeção por meio da enumeração exaustiva de insultos, que funciona como um bombardeio linguístico, anulando qualquer possibilidade de subjetividade. Cada termo carrega uma carga de escárnio e animalização, aproximando o narrador do que é abjeto, aquilo que é expulso da ordem simbólica, que não pode ser integrado. A repetição e variedade dos insultos revelam uma tentativa de esgotar a linguagem para descrever a diferença, como se o narrador fosse um ser fora da norma, sem lugar no humano, a linguagem não apenas o descreve, o condena. O insulto não é passageiro, pois se torna ontológico, definindo o ser.

Em casa, não é diferente, pois o pai de Eddy, Jacky, insulta também o filho com uma palavra de natureza homofóbica: “Meu pai havia acabado de fazer um comentário porque eu me recusara a cuidar do fogo da churrasqueira, com medo de me queimar *Você é um maricas mesmo*” (Louis, 2018, p. 157, grifos do autor). Os citados trechos revelam que os insultos direcionados a Eddy são associados à sua sexualidade e à sua falta de masculinidade. Mais do que isso, tais ofensas funcionam de maneira a definir inteiramente o protagonista a partir de sua homossexualidade e sua feminilidade, como se essas características o definissem essencialmente como indivíduo e não fossem meramente parte de sua complexidade. Tal fenômeno torna-se evidente quanto a dois dos insultos proferidos pelos dois garotos de sua escola: “O homossexual” e “O Gay”. O artigo “O” seguido do substantivo referente à sexualidade dá a ideia de que Eddy é visto e definido totalmente por sua homossexualidade, como se ele não pudesse ser nada além disso, nem antes a si mesmo como “Eddy”. Em outras palavras, as ofensas homofóbicas o reduzem/simplificam a ser unicamente um sujeito homossexual desprezível, como se ele não pudesse ser visto como nada além desse traço de sua personalidade.

Diante disso, a citada violência verbal sofrida pelo protagonista, além de demonstrar mais uma vez a marginalização de sua sexualidade, que é definida a partir de uma série de palavras negativas, parece ir ao encontro das reflexões žižekianas acerca da violência simbólica, pertencente à categoria de violência objetiva. Quanto a esse tipo de violência, o filósofo esloveno a define da seguinte maneira:

Muito bem, mas e se os humanos superassem os animais em sua capacidade de violência precisamente porque falam? Como Hegel já sabia, há algo de violento no próprio ato de simbolização de uma coisa, equivalente à sua mortificação. É uma violência que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço (2014, p. 59-60).

Nesse sentido, a violência simbólica – da linguagem – ocorre diante de sua capacidade de “essenciar” o objeto a que se dirige, conferindo-lhe uma identidade – uma essência – que, na maioria das vezes, torna-se fixa. Diante do exposto acerca da violência verbal à qual Eddy é submetido, nota-se a capacidade violenta de designação da linguagem utilizada para insultar o personagem. As palavras homofóbicas utilizadas pelos dois garotos da escola e por seu pai atingem o protagonista devidamente por sua aptidão de “essenciar” o garoto, imputando-lhe uma identidade negativa da qual ele não é capaz de se livrar, como fica claro em sua declaração de que tais ofensas o feriram profundamente. Tal atitude de categorização parece também ocorrer nas circunstâncias de violência da linguagem vividas por Eddy, que lhe concedem o constante status de um sujeito homoerótico repulsivo, de maneira a acarretar a simplificação e marginalização de sua persona, de forma a reduzi-lo a um mero traço de sua personalidade, como se ele, reiterando, não pudesse ser, se tornar ou ser visto como nada além de um homossexual sem maiores atributos. Nessa direção, um mero aspecto de sua complexidade, sua sexualidade, – uma cor particular – passa a lhe definir inteiramente como sujeito – a dar o tom do todo.

Para além das situações de violência associadas ao físico e à linguagem, provas de sua marginalização enquanto sujeito humano, Eddy, bem como sua família e os demais moradores de sua comunidade, sofrem de uma violência particular ligada à pobreza, que também os relega às margens do vivível. O vilarejo em que vivem, Hallencourt, é formado por pessoas que trabalham na fábrica da região ou em locais igualmente precários, que possuem comércio ou empregos menos precarizados e sujeitos que vivem de benefícios do governo.

Do ponto de vista histórico, acreditamos que a narração em *O fim de Eddy* inscreve-se em um processo de deterioração das condições de vida das classes populares que se intensifica a partir da crise econômica dos anos 1970 e da

reestruturação do capitalismo nas décadas seguintes (Harvey, 1992; Castel, 2001). Conforme demonstram os estudos sobre a precarização laboral, especialmente aqueles que discutem o “esboroamento da condição salarial” (Castel, 2001, p. 498), o trabalho deixa de funcionar como elemento de estabilidade social e passa a operar como vetor de insegurança, vulnerabilidade e empobrecimento. De acordo com Harvey (1992) e Castel (2001), o desemprego e o trabalho precário não são apenas situações econômicas, mas experiências subjetivas profundamente marcadas pela incerteza, pela ansiedade e pela fragilização identitária.

De maneira geral, a miséria, a falta de dinheiro, a falta de acesso à qualidade de vida desejável é um fato de grande destaque no local onde vive o protagonista. Ao longo da narrativa, Eddy expõe a precariedade a que os habitantes da comunidade – incluindo a si mesmo – convivem de maneira constante. Em um primeiro exemplo, o personagem fala da falta de saúde bucal inerente às famílias mais pobres de Hallencourt, incluindo a sua e a si mesmo:

Eu senti seu hálito quando eles se aproximaram de mim, aquele cheiro de laticínio podre, de animal morto. Seus dentes, como os meus, provavelmente nunca tinham visto uma escova. As mães do vilarejo não davam muita importância à higiene bucal de seus filhos. O dentista era caro demais, e a falta de dinheiro terminava sempre por se traduzir em escolha. As mães diziam *De todo modo tem coisa mais importante na vida*. Eu ainda hoje pago com dores atrozes, com noites insones essa negligência da minha família, de minha classe social, e eu escutaria, anos mais tarde, ao chegar a Paris, na Escola Normal, colegas me perguntarem *Mas por que seus pais não levaram você a um dentista?* Minhas mentiras. Eu lhes respondia que meus pais, intelectuais meio boêmios, tinham se dedicado tanto à minha formação literária que às vezes acabavam por negligenciar minha saúde (Louis, 2018, p. 17, grifos do autor).

Nesse excerto, que narra um dos encontros de Eddy com os outros dois garotos da escola, torna-se visível como a carência de dinheiro, a pobreza, é um fator preponderante na ausência de higiene básica das crianças do vilarejo. Nessa perspectiva, é válido ressaltar que o protagonista, bem como os outros personagens descritos, sofrem de um tipo de violência associada à miséria, cuja principal consequência é vista nas dores que sentem em seu próprio corpo. Trata-se de uma prova da marginalidade, da presença do não vivível, daquilo que impossibilita uma vida de qualidade, a que estão submetidos os personagens da obra.

De maneira semelhante, Eddy também descreve os momentos de dor que sofreu seu pai devido a um acidente em que se envolveu na fábrica em que trabalhava. Novamente, a falta de dinheiro, sintoma da miséria que assola a comunidade, constitui-se como um importante divisor entre a saúde e o mal-estar:

Lembro do meu pai que, tomado de dor, urrava, dava gritos excruciantes no quarto ao lado por causa de seus problemas nas costas, a noite toda, chorava mesmo, e do médico que vinha lhe dar injeções de cortisona sob as indagações ansiosas da minha mãe *Mas como vamos fazer para pagar o doutor*. Minha mãe dizia (também) A dor nas costas é de família, é genética, e aí com a fábrica fica difícil sem se dar conta de que os problemas não eram a causa, mas a consequência do caráter devastador do trabalho na fábrica (Louis, 2018, p. 33-34, grifos do autor).

No excerto anterior, percebe-se mais uma vez como a pobreza atua de maneira decisiva no acesso ao bem-estar dos personagens da obra, de forma que a mãe de Eddy questiona como poderiam pagar o médico depois de seu trabalho. Mais do que uma situação de violência associada à desesperança pela falta de recursos financeiros, a violência parece também incidir sobre as próprias condições de trabalho a que o pai do protagonista está submetido. Como mencionado no excerto, a dor nas costas de que sofre o personagem está, essencialmente, ligada ao “caráter devastador do trabalho na fábrica”. Nesse sentido, a precarização do serviço na fábrica, também sintoma da pobreza regional, que exerce sofrimento no pai de Eddy, conclui-se também como um ato de violência, uma prova de marginalização do trabalho em sua comunidade. Novamente, as consequências da miséria parecem atuar de maneira violenta no corpo dos personagens.

Quanto à precarização do trabalho como uma forma de violência, Eddy, em outro trecho, narra as dificuldades que vivenciaram sua prima e outras mulheres que trabalhavam como caixas:

As que são caixas – porque há trabalhos que são mais destinados às mulheres, os homens os acham degradantes – se acostumam às munhequeiras, às mãos que se paralisam, às articulações corroídas na mesma idade em que outras começam a estudar [...] Minha prima que trabalhava como caixa, como muitas outras moças do meu vilarejo e dos vilarejos da região que tinham o mesmo trabalho, aos vinte e cinco anos me contava que já não aguentava. [...] Toda noite ela tinha de mergulhar as mãos na água morna para acalmar suas articulações doloridas, o *mal das caixas*. Suas noites eram agitadas por causa das dores musculares (Louis, 2018, p. 34, grifos do autor).

No citado excerto, percebe-se o sofrimento associado ao trabalho diante da menção do narrador ao “mal das caixas”, as consequências dolorosas do serviço precarizado que incidem diretamente em seus corpos. Trata-se, nesse sentido, de uma nova menção à violência associada à falta de trabalhos dignos na comunidade em que vive o protagonista, sintoma de uma desigualdade maior que divide Hallencourt, como mencionado anteriormente, entre aqueles que trabalham em fábrica ou empregos

igualmente precários, aqueles que possuem comércio ou trabalhos menos precarizados e aqueles que vivem de benefícios do governo. Quanto a estes últimos, Eddy narra a situação empobrecida em que vivem:

Nós não éramos os mais pobres. Nossos vizinhos mais próximos, que tinham ainda menos dinheiro que nós, uma casa sempre suja e malcuidada, eram objeto do desprezo de minha mãe e dos outros. Por não terem trabalho, eles faziam parte daquela parcela de moradores que chamávamos vagabundos, indivíduos que se aproveitam dos benefícios sociais, que não ralam nada. [...] Na casa deles, a roupa suja se espalhava por todo lado, cachorros urinavam em todos os cômodos, sujando as camas, os móveis estavam cobertos de poeira, não só de poeira, aliás, mas de uma sujeira cuja plenitude não pode ser expressa por palavra alguma: uma mistura de terra, poeira, restos de comida e líquidos derramados, vinho ou Coca-Cola secos, cadáveres de moscas ou de mosquitos. Eles também eram sujos, suas roupas manchadas de terra ou outra coisa qualquer, os cabelos ensebados e as unhas longas, enegrecidas. [...] Os vizinhos iam até os campos ao redor do vilarejo para surrupiar milho ou ervilhas, tinham de se mostrar vigilantes a fim de não serem surpreendidos pelos agricultores, tinham que *ficar ligado nos capiau* (Louis, 2018, p. 76-77, grifos do autor).

Outra vez, a pobreza, a falta de dinheiro, apresenta-se como fator preponderante para os sofrimentos dos personagens que vivem em situações domésticas degradantes, marginais, bem como possuem seus corpos marcados pela falta de acesso à higiene básica. Ademais, percebe-se no trecho como a fome é também uma realidade no vilarejo de Hallencourt e em como esta é compensada a partir de roubos. Nessa perspectiva, nota-se também uma circunstância violenta que atinge tais personagens a partir da pobreza.

Em consideração aos citados trechos, é possível uma aproximação destes com o conceito de violência sistêmica como desenvolvido por Žižek (2014). Como mencionado anteriormente, a violência sistêmica, parte da violência objetiva, trata-se das consequências devastadoras dado o funcionamento de determinado sistema político e econômico. Para o filósofo esloveno, a noção de violência sistêmica atingiu uma nova forma com o capitalismo. Este sistema político e econômico trata-se, para o autor, de “um monstro autogenerativo que segue o seu caminho ignorando qualquer preocupação humana ou ambiental” bem como “persegue seu objetivo de rentabilidade numa beatífica indiferença ao modo como tais movimentos afetarão a realidade social” (Žižek, 2014, p. 25). Conforme os dizeres do autor, parece que não existem pessoas específicas a quem culpar, pois, como pontua o filósofo, a violência é sistêmica e reside justamente na maneira como tal sistema funciona, de forma a enriquecer poucos que buscam constante lucro a partir da exploração da força de trabalho alheio, indiferentes a qualquer preocupação humana e ambiental, e submeter muitos a trabalhos e situações

degradantes, marginalizadas, para sobreviver. O capitalismo, nesse sentido, age como propulsor de uma crescente desigualdade entre classes, de uma crescente marginalização das classes mais pobres, relegando-as ao não vivível e concentrando a renda na mão de uma minoria enquanto a maioria sofre pelas consequências violentas da pobreza.

Quanto a essas ponderações, percebe-se o quanto se aproximam os excertos da obra literária, que falam das consequências devastadoras da miséria, da falta de dinheiro, mais especificamente acerca da marginalização dos personagens referente à falta de acesso à higiene, ao bom trabalho e mesmo à alimentação, das considerações de Žižek (2014) acerca da violência sistêmica. O sistema econômico e político que rege a comunidade de Hallencourt é o capitalismo que, a partir de seu funcionamento, concentra grande parte da renda nas mãos de poucos – como os proprietários da fábrica em que o pai de Eddy trabalha – e expõe os demais habitantes do local a circunstâncias violentas de pobreza, como a constante ausência de recursos financeiros que os levam à falta de higiene – de que Eddy é vítima –, à desesperança de pagar por sua própria saúde, aos trabalhos precarizados – de seu pai e de sua prima – e mesmo à falta de alimentos de que são vítimas aqueles que sequer conseguem um trabalho e vivem de benefícios do governo. Tratam-se de situações violentas, consequências do funcionamento do capitalismo que promove desigualdades e constante miséria. É, nesse sentido, que Eddy, assim como os demais habitantes do vilarejo, devido às situações de vida precárias a que estão submetidos, sofrem com a violência sistêmica como teorizada por Žižek (2014), produto direto da violenta marginalização de seus corpos resultante da pobreza e desigualdade promovidas pela ação capitalista.

Considerações finais

Ao longo deste artigo buscamos refletir acerca dos tipos de violência decorrentes das marginalidades presentes no livro *O fim de Eddy* a partir das considerações žižekianas sobre tais fenômenos. Como exposto, a marginalização e a violência, produtos da pobreza, se manifestam na obra de Édouard Louis de diversas maneiras, desde uma forma mais aparente, como ocorre com a violência física e verbal que Eddy sofre na escola, bem como de maneira mais indireta, mas igualmente catastrófica como acontece com as consequências da pobreza na comunidade de Hallencourt. A partir desses dados, buscou-se apoio na teorização de Žižek acerca de dois tipos principais de violência atuantes na sociedade: a violência subjetiva e a violência objetiva, subdividida entre violência simbólica – da linguagem – e violência sistêmica.

Entre as páginas de *O fim de Eddy*, a violência não é apenas um gesto, mas uma respiração constante, um sopro áspero que atravessa corpos e destinos. Cada golpe, cada palavra lançada como pedra, desenha no protagonista uma marca indelével, como ferro em brasa sobre pele. Não se trata apenas de dor física ou insulto fugaz, mas de uma inscrição, um estigma que o condena à margem do vivível. Na escola, os corredores se tornam arenas onde a brutalidade se repete como um ritual. Punhos e vozes se alternam, a língua se converte em lâmina, cortando sua identidade até reduzi-la a um fragmento desprezível. A violência verbal não apenas fere, mas “essencia”, transforma o sujeito em coisa, em abjeto, o que não pode existir senão como alvo.

Mas não é só a violência visível que o cerca. Há uma outra, mais lenta, mais profunda, aquela que se infiltra nas paredes da casa, nos campos do vilarejo, na falta de pão e de futuro. É a violência sistêmica, silenciosa, que Žižek descreve como engrenagem invisível – aquela que não tem rosto, mas que molda destinos. A pobreza, a precariedade, a ausência de escolhas estão na narrativa representadas até mesmo na linguagem crua de seu narrador, que de um modo, aparentemente simples, pobre, talvez, transforma sua dor, na dor de sua classe, sem se colocar como vítima de tudo isso.

Referências

BEINSTINGEL, T. **La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses**. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté, 2017.

CASTEL, R. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. 3. ed. Tradução Iraci Poleti. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Sobral e Maria Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

LOUIS, É. **O fim de Eddy**. Tradução de Frances Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

ŽIŽEK, S. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

Narrador, figurações de classe e o real do antagonismo da promessa desenvolvimentista em Roniwalter Jatobá

Rafael Lucas Santos da Silva*

Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro. [...] em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu "despreparo", estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita. Passou o tempo em que incorporá-los parecia um imperativo econômico

Roberto Schwarz (in "Sequências brasileiras", 1999).

[...] as massas "desempregadas", pobres e privadas de tudo, situadas num ambiente urbano não proletarizado, compõem um dos principais horizontes da política por vir

Slavoj Žižek (in "In defense of lost causes", 2008).

1.

O interesse pelo aprofundamento da questão de figuração de classe e experiências de trabalho surgiu por ocasião da realização da pesquisa de doutorado (2020-2024), quando se despertou em mim, em inquietação crescente, a necessidade de compreender o modo como a literatura brasileira, em distintos momentos de sua tradição, enfrentou o dilema de tornar o trabalho cognoscível para a forma literária. Descobri assim um escritor, chamado Roniwalter Jatobá, para quem as relações de trabalho são condição e espaço imprescindível de criação. Fiquei intrigado ao encontrar justamente um escritor em quem as relações de trabalho, pois, se manifestavam, ao mesmo tempo, no lugar, na matéria, na inspiração e no instrumento da atividade inventiva. A partir de então, estabeleceu-se um campo de interesse que me levou a buscar uma leitura mais sistemática da produção literária de Jatobá, partindo de um

* Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Realiza estágio de pós-doutorado (2025-2027) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), com financiamento CAPES/PIPD. Dedicou-se à investigação sobre as relações entre literatura e trabalho, entre estética, política, psicanálise e história. Desde 2018, integra o grupo Estudos sobre o Materialismo Lacaniano (UEM/CNPq). Integra, desde 2024, os grupos Estudos em História e Literatura (GEHISLIT/ PUC Minas) e Literatura e Classes Populares no Brasil (GELIP/UFC - CNPq). Contato: rafaellsilva.prof@gmail.com

interesse pela construção do ponto de vista¹ para figuração de classe e das relações de trabalho.

Embora seja um escritor pouco conhecido e estudado, Roniwalter Jatobá elaborou uma produção literária que me parece indicar um passo singular na configuração artística da realidade no interior do sistema literário brasileiro. Tal singularidade se desenvolve dentro de uma inscrição na linhagem de escritores urbanos, ao inflexionar fabulações a partir da experiência social de trabalhadores migrantes. É até possível concordar com Lafetá (2004) quando afirma que a “ideia de uma literatura nacional-popular é tão velha quanto a própria literatura brasileira” (Lafetá, 2004a, p. 121). Contudo, mesmo com essa possível prevalência histórica, o fato é que o trabalho como matéria ficcional foi pouco estilizado literariamente. Inclusive, é o próprio Lafetá (2004b) quem observou, em outro momento, essa escassez, sugerindo uma dimensão estrutural de silenciamento, própria do sistema literário e de um imaginário artístico e cultural que, historicamente, não conseguiu tal incorporação: “o trabalho é coisa rara numa literatura que quase sempre o desprezou e evitou representá-lo, que glorificou o malandro” (Lafetá, 2004b, p. 251).

Roniwalter Jatobá se tornou um prosador do trabalho. Desde sua estreia, em 1976, consolidou uma carreira artística com uma produção literária que prima pela centralidade do trabalho na construção de enredos, e suas personagens e relações interpessoais, relacionando-os diretamente ao processo de urbanização e industrialização do Brasil no século XX, particularmente nas décadas de 1960 a 1980. Ao fazer isso, não se assemelha, por exemplo, com autores como um Oduvaldo Vianna Filho ou um Antonio Callado que possuem uma ênfase politicamente engajada em torno de soluções políticas programáticas explícitas. Ao mesmo tempo, a sua produção literária também me parece se distinguir de uma composição que buscava o traço neonaturalista por um empenho documental hegemônico nos anos de 1970 e 1980, conforme identificado pela crítica Flora Süssekind (2004), que alegava uma supressão do caráter inventivo e formal da ficção em prol de um compromisso “predominantemente documental”, pois no período os escritores na composição de suas obras “opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade” (Süssekind, 2004, p. 61-99).

Creio que uma das tarefas da crítica é, pois, promover um resgate dessa produção literária de Roniwalter Jatobá, examinando as particularidades históricas e estéticas das características técnicas que configuram suas obras. É possível pensar a literatura de

¹ Afinal, conforme esclarece Franco Júnior (2003, p. 41), “o foco narrativo é um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história”.

Jatobá como uma problematização da experiência social do trabalho, articulada por uma dialética entre aspiração e frustração, que formaliza o fracasso de um projeto de modernização? Autor de 9 livros ficcionais, a produção literária de Jatobá ainda merece mais estudos aprofundados e sistemáticos². A fortuna crítica atual é exígua. Conforme destacou Tavares (2024, p. 12), “dentre muitos autores que despontaram nos anos setenta, Jatobá foi ignorado pelo público e pela crítica”. Visando contribuir para essa tarefa, este capítulo³, em viés ensaístico e interdisciplinar, possui o intuito de formulação de problematizações iniciais para a construção de uma hipótese que implicará estudos posteriores, contemplados por subsídios do materialismo lacaniano, especificamente o sistematizado por Slavoj Žižek.

2.

Na década de 1970, Jatobá publicou duas coletâneas de contos, *Sabor de química* e *Crônicas da vida operária*. Em ambas perpassa a existência cotidiana de personagens trabalhadores, contribuindo com um caminho pouco explorado na narrativa brasileira. Os espaços narrativos são poucos e reiterados: fábricas, trens, alojamentos, pensões, cortiços, periferias como São Miguel Paulista. Ainda assim, apreende-se na composição um esforço de ir além de representar o mundo do trabalho e da classe operária, com clareza pedagógica, descrição detalhista com traços documentais e até pitorescos. Nos 31 contos que somam das duas coletâneas, a experiência social do trabalho surge a partir de uma posição discursiva internamente tensionada pela condição de classe, implicando o interesse do autor em imprimir uma ênfase social a procedimentos literários como a fragmentação, o fluxo de consciência, ruptura no encadeamento narrativo, recursos e métodos geralmente pouco associados à figuração de personagens subalternos.

Nos contos de Jatobá, o narrador frequentemente adota um ponto de vista interno. Por isso, a migração em busca do vínculo formal, a precarização do trabalho, as frustrações e o desemprego como fatores que envolvem a experiência da desfiliação social, a exaustão do corpo sob a jornada extensa de trabalho, as degradações e

² Nessa contagem, não levamos em consideração edições coletâneas posteriores ou publicações infantis/infantojuvenis que não integram também o nosso *corpus* de investigação direta.

³ Este capítulo estrutura a comunicação realizada no Simpósio Temático do Colóquio *Dialéticos & Lacanianos*, que foi submetida à guisa de apresentação do projeto de pesquisa aprovado no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Paraná para financiamento CAPES/PIPD. Trata-se, assim, de uma publicação inicial de alinhavo da pesquisa ainda em curso, cujo projeto foi intitulado “Ficção, Trabalho e História na Literatura de Roniwalter Jatobá: uma análise materialista lacaniana da poética do trauma pela promessa nacional-desenvolvimentista não cumprida”.

insalubridades, sofrimento físico, psíquico e o desamparo comparecem, em variações mínimas, de um conto a outro, sem convertê-los, no entanto, em conteúdo repetitivo.

Ao prefaciar a edição de *Sabor de química*, Fabio Lucas destacou a habilidade técnica do ficcionista. Como observou Lucas (2016, p. 189), “o ficcionista sabe valorizar muito bem os recursos da narrativa moderna, utilizando com naturalidade e maestria o estilo indireto livre, em que irrompem delicados movimentos interiores das personagens”. Nesse sentido, o estilo indireto livre deixava entrever, nos contos de Jatobá, os efeitos subjetivos da precarização, do deslocamento e da frustração com o trabalho formal. Tal procedimento permite que os efeitos do processo histórico se inscrevam na linguagem sob a forma de hesitação, recuo, desejo ou frustração, reforçando o compromisso formal da obra com a matéria social que a constitui. Aspecto que, por sua vez, se intensifica na sua segunda obra publicada, em 1978, a coletânea *Crônicas da vida operária*, na qual todos os contos são narrados em primeira pessoa, aprofundando no efeito de colocar o leitor em contato direto com a consciência das personagens.

Essa escolha de ponto de vista é decisiva: o narrador não é um observador externo ou onisciente distanciado. O narrador não fala “sobre” os trabalhadores; ele fala *com* ou *a partir de* sua posição. Aliado a isso, prevalece nas composições dos contos o tempo psicológico, com uma reorganização em diversas narrativas segundo uma lógica subjetiva e descontínua, permitindo uma implicação de impacto traumático, para ocorrer anacronias como flashbacks de memória fragmentadas. No sentido mais consensual, o tempo psicológico “é o nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (Gancho, 2006, p. 25). Por exemplo, no conto “O trem, a estação... todos os dias”, a composição narrativa se estrutura em torno de uma travessia que é, ao mesmo tempo, espacial, memorial e histórica. A posição do narrador em primeira pessoa, atravessada por elipses temporais e por fluxos narrativos entre presente e passado, constrói uma experiência de enunciação marcada pela precariedade — não apenas econômica ou material, mas também perceptiva e simbólica. Mais do que oferecer um enredo centrado em ações conclusivas ou eventos dramáticos, o conto se constrói como uma poética da espera e da suspensão, modulada pela disjunção entre as promessas modernizadoras do passado e sua desrealização no presente. É nesse entrelaçamento entre linguagem, subjetividade e experiência social que a literatura de Jatobá vai buscando sua singularidade para figuração de classe de trabalhadores migrantes.

O que significa, historicamente, que um narrador passe a aderir ao ponto de vista do subalterno? Isso corresponde a quê no plano da luta simbólica e ideológica? Jatobá

consegue construir uma narrativa em que o narrador (sujeito de enunciação) se aproxima dos personagens populares (sujeito do enunciado) sem que isso implique adesão ideológica simplificadora ou distanciamento irônico ou paternalista, como se nota em outros autores. A tradição literária, para além de se constituir por meio de critérios puramente estéticos, é um fenômeno histórico-social, uma vez que as categorias estéticas da criação literária trabalham sobre o mundo social. Conforme defende Flory (2011), “a historicização das categorias dos estudos literários não é uma opção conceitual, mas uma exigência teórica e crítica no cenário contemporâneo”, arrematando, assim, que a necessidade da “a historicização das instâncias narrativas como condição de possibilidade para uma interpretação atualizada, pertinente e crítica da obra literária” (Flory, 2011, p. 19).

Nesse sentido, temos uma diferença em relação, por exemplo, com a década de 1930. De acordo com Bueno (2016), “a incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período”, porém o autor faz a ressalva de que mesmo emergindo uma predominância de personagens “pobres”, havia um impasse devido ao fato de que, “para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos” (Bueno, 2016, p. 24).

3.

Para melhor caracterizar e demonstrar o que tenho argumentado, gostaria de tecer algumas breves considerações a partir de dois contos de Jatobá, a saber: “Sabor de química” e “O trem, a estação... todos os dias”. Em ambos, a construção do conto é a partir de uma voz em primeira pessoa, com focalização interna fixa, de modo que a matéria ficcional do trabalho emerge do interior das narrativas, sem mediação diferenciada, de modo que a voz do trabalhador subalterno coincide com a instância narradora, conforme indicamos anteriormente ser uma característica da produção literária de Jatobá. Dessa maneira, nesses contos e também em muitas outras narrativas de Jatobá, temos uma “tensão interiorizada”, conforme expressão de Bosi (2006), para se referir sobre narrativas brasileiras nas quais ocorre uma subjetivação dos conflitos sociais.

Em “Sabor de química”, acompanhamos um ex-operário urbano que, entre lembranças do passado e descrições do presente, relata sua trajetória após a migração para São Paulo. A cena de abertura apresenta um estado deplorável, no qual o narrador-personagem se encontra: “Tinha chovido um pouco de manhã, nem presenciei. Fui

jogado fora da cama, sol no meio do céu, pelos gritos da mulher que arrumava o quarto da pensão, reclamando da sujeita, bagas de cigarro, molambeira, uma imundície” (Jatobá, 1991, p. 177). Assim, essa voz surge em movimento defensivo: “saí o mais rapidamente, ligeiro, para não criar caso”, estabelecendo uma cena inicial em que se evita o conflito com a dona da pensão. Rapidamente, a narração evoca então a memória da chegada à cidade: “Cheguei aqui, um tempão que já se foi, no turvo da noite. Abobalhado.” A noite turva é a metáfora da desorientação, apesar que a frase seguinte explicita a expectativa: “Vim decidido. Emprego fácil, mas duro, pois nunca fui de muito estudo” (Jatobá, 1991, p. 178). O trabalho é pensado como horizonte de inclusão — ainda que seja “duro”, é concebido como caminho para uma vida social estabilizada.

A frase curta, antitética (fácil/duro), sugere um cálculo de custo aceito de antemão. Observa-se, assim, uma distância entre o tempo da narração e o tempo da história narrada, esta situada no passado em relação ao momento da enunciação. Isso evidencia o esforço do narrador em organizar de maneira coerente os elementos da narrativa, seguindo uma sequência linear. Contudo, essa linearidade se altera à medida que a narração se aproxima do clímax da perspectiva diegética, quando a lógica de encadeamento dos eventos se enfraquece e os acontecimentos passam a ser apresentados com uma densidade menor, adquirindo uma espessura mais superficial.

Quando o narrador lembra o início do trabalho — “cabeça ruim, dizia meu pai”, “emprego fácil, mas duro” — ele se insere numa linhagem de trabalhadores cuja inserção no mundo é mediada pela falta de estudo, pela dureza do labor fabril e pela aceitação resignada de um salário “pouco, mas certo”. Mas essa promessa não se cumpre. A frase que se segue já desloca o eixo da expectativa para o peso da realidade: “Fui levando. Serviço de química de sair no fim do trampo tateando pelas paredes...” (Jatobá, 1991, p. 178). A transição da decisão inicial para o “fui levando” já anuncia o fracasso do projeto migrante. O que se esperava como porta de ingresso no mercado formal transforma-se em experiência traumática de desgaste físico e invisibilidade social.

É interessante que, nesse processo de recordação, a memória da lama que prendia os pés até o joelho no bairro onde mora, então, contrapõe-se ao asfalto moderno. A pavimentação simboliza progresso. A modernização ocorre, porém, a vida do narrador permanece no mesmo registro de precariedade, continuando às margens, cada vez mais invisível. A cidade se transforma, sem que essa transformação implique em conquista de cidadania para o narrador.

O narrador descreve seu emprego na química em termos de desgaste físico imediato: ao sair do turno, caminhava “tateando pelas paredes, água escorrendo pelos cantos das vistas que parecia com choradeira”. Os olhos, em particular, concentram essa violência: “olhos parecendo querer voar, quase pulando para fora das pestanas,

medrosos de luz, qualquer claridade que fosse” (Jatobá, 1991, p. 179). A hipérbole imagética dramatiza o excesso da carga laboral, tornando o corpo vulnerável ao ponto de recusar a própria luz, símbolo de vida. A consequência é um ciclo de resistência e esquecimento: “quase não aguentando, dizia que ia mudar de serviço, no outro dia estava lá no pronto, já esquecido. Tudo de novo. Firme” (Jatobá, 1991, p. 179). O ritmo repetitivo da frase encena a compulsão à repetição da exploração, onde a promessa de mudança dissolve-se na rotina.

A sujeição ininterrupta aos reagentes químicos, conjugada ao compasso implacável da jornada de trabalho, inscreve nele uma devastação física e psíquica. Uma forma de emprego que comparece em outras narrativas de Jatobá, como em “Nos olhos, gazes e batatas” e “Odília”. Neste último, também pertencente a coletânea Sabor de química, a narradora-personagem Odília expõe que o esposo adquiriu distúrbios mentais em poucos anos de trabalho na fábrica de química:

Lembro do meu homem que a fábrica de química em tão pouco tempo, cinco anos por muito, definhou como um trapo ou pano de prato de fustão ruim que se gasta no trabalho diário e caseiro. [...] eu vou continuar sonhando com uma saúde melhor de Martiniano ou mesmo sua morte, às vezes me cansa o viver, é dolorido na gente o sofrimento de um morto-vivo. Ele parece criança agora. Novo ainda. Criança no pensamento, homem na desenvoltura: criança na franqueza do corpo, homem no sofrer (Jatobá, 1991, p. 149-150).

A narradora reflete sobre a situação de seu esposo, Martiniano. Notemos que o ritmo frasal é marcado por uma sintaxe oralizada, com pausas longas e encadeamentos aditivos (“ou mesmo”, “às vezes”, “é dolorido”), o que aproxima a voz narrativa de uma fala popular marcada pela experiência cotidiana. A metáfora do “pano de prato de fustão ruim” estabelece o tom de desgaste e precariedade, enquanto a oscilação entre “criança” e “homem” reforça a desarticulação da identidade. O ocorrido foi “lá em São Miguel”, indicação que, em plano histórico, corresponde à famosa Companhia Nitro-química, fundada em 1935 em São Miguel Paulista, que produzia, entre outros produtos, ácido sulfúrico, tintas e sulfato de sódio. Fábrica para qual provavelmente o protagonista de “Sabor de química” também trabalhava, promovendo, assim, um entrelaçamento entre tempo histórico, trabalho e formas subjetivas.

Conforme assinalou Franco (1998), o processo de modernização do país foi um dos impulsos documentais do romance dos anos 1970. “Nesse momento de modernização do país – que transforma rapidamente o cenário quase bucólico das cidades brasileiras, provoca súbitas alterações na vida política, consolida o predomínio do trabalho industrial”, destacou, com efeito, Franco (1998, p. 35). Contudo, na linhagem de romances que hoje ficou conhecida como “romance-reportagem”, a tendência era uma

crítica ou ironia de uma posição distanciada. Por exemplo, logo nas primeiras páginas do romance *Bebel que a cidade comeu* (1968), Loyola Brandão expõe o tom de sua narrativa ao introduzir, em forma quase documental, um recorte típico da imprensa da época:

Jornaleiros apregoavam o último número de Manchete: São Paulo Agora – 43 páginas em cores – A maior, mais rica e laboriosa cidade da América Latina – uma indústria que se mobiliza para o novo florescimento – 34 mil fabricas – 800 mil operários – área de 400 km² – cinco milhões de habitantes – 500 mil prédios – 8 mil ruas – o lugar onde há mais dinheiro na América Latina ... (Brandão, 1968, p. 11).

O anúncio da manchete de jornal, colado entre o discurso narrativo, faz eco à euforia oficial do milagre econômico e funciona como um ato de montagem literária. Logo, o que no romance de Loyola é efeito de linguagem e comentário crítico de um intelectual urbano de classe média, em Jatobá aparece como experiência encarnada no narrador-trabalhador. Seus contos estilizam a contraface brutal dessa modernização: a subjetividade dilacerada do operário, cuja crise está inscrita na carne, correspondendo ao fracasso da promessa modernizadora. O narrador de Jatobá não pode rir ou ironizar, com sua posição de distanciamento intelectual, como em outros casos de romances da década de 1970 – ele tosse sangue, perde o ar, carrega a química no gosto da boca. A precariedade da fábrica de produtos químicos, descrita em detalhes, é associada ao corpo do narrador: “serviço de química de sair no fim do trampo tateando pelas paredes, água escorrendo pelos cantos das vistas” (Jatobá, 1991, p. 178). O trabalho, nesse caso, esgota de uma maneira tal, que também dissolve as condições de existência.

O espaço narrativo enfatiza essa dissolução. Primeiro, o quarto de pensão, tomado por sujeira e restos, em que o protagonista é repreendido e obrigado a sair “ligeiro”. Depois, a lembrança de um tempo em que vestia-se com roupas limpas e sapatos engraxados, indício de uma vida ainda precária, embora aparentemente menos degradada. Em seguida, a fábrica, que aparece como uma espécie de câmara de tortura química. O encadeamento dessas imagens reforça a percepção de que a migração não resultou, na soma final, em melhorias, apenas isolamento e ruína:

Tossi até o ponto em que os olhos choraram, que não pude diferenciar se pelo esforço ou pela amargura e solidão. O quarto tão pequeno, fechado, que me lembrei dos corredores enormes da fábrica onde tanta gente passava agora. Nem deram pela minha falta. Como labaredas: queimando o pulmão, subindo de novo na carne do corpo. Tusso.

Fiquei tresvariando o dia todo. Sem me maldizer, se arrenegar ou dizendo que tenho estrela apagada, sorte murcha ou coisa de quem está sofrendo. Meio medroso, sim, precavido dessa leva da saúde.

Agora só se for milagre. Acabou o gosto pelas coisas. Só ficou aquela aflição que sempre vinha devagar, devagarinho, mas forte desviava ela da ideia (Jatobá, 1991, p. 179-180).

A contaminação ultrapassa a fábrica e impregna o sujeito narrador mesmo no espaço íntimo, mostrando que o labor insalubre não se restringe ao tempo do trabalho, mas invade a vida inteira. A enunciação se constrói como uma narrativa em colapso, marcada por digressões, fragmentos e repetições que ecoam o próprio desgaste físico do narrador-personagem. Assim, o narrador-personagem que outrora “chegava” ao bar com sapato lustroso e presença afirmativa termina como figura espectral, a quem os outros viram o rosto (“mudam o rumo das vistas e fazem que não existo”). A oposição entre brilho (“sapato espelhando”) e degradação (“chinelos roto e destiados”) organiza o percurso da narrativa, de modo que a violência surge como índice dessa organização, uma *violência sistêmica* (Cf. Žižek, 2014) constitutiva do processo de migração e atividade laboral.

Em “O trem, a estação... todos os dias” (Jatobá, 1980), a voz narrativa se orienta pela experiência vivida e pela memória, criando um estilo que mescla relato oral e fluxo de consciência. O trabalho não é tematizado como realização pessoal ou produtiva, mas como deslocamento, espera, desgaste, marcando o tempo e a forma do conto. O universo ficcional se estabelece com a sobreposição de planos contraditórios: o deslocamento geográfico em busca de uma vida melhor convive com a constatação repetida da exclusão; a memória familiar convive com o desenraizamento; a fé num mundo ordenado com a exposição da precariedade extrema. Nele também não há conflito central que se desenvolva até um desfecho. Ao contrário, o que se organiza é um fluxo disforme de cenas que, como imagens sobrepostas, reiteram a vivência cotidiana de um sujeito cuja vida é inteiramente consumida pela repetição do trabalho e pela circulação pela cidade.

Sobre este conto, destaco que a repetição se impõe como recurso formal e sintoma estrutural. O próprio título já antecipa a lógica rítmica e obsessiva da repetição, implicando a meu ver uma temporalidade traumática. De acordo com Safatle (2014), a repetição lacaniana se ancora no acontecimento, sendo um reencontro com algo que nunca foi propriamente encontrado: “o trauma tem a natureza de uma espécie de encontro impossível, insuportável ou, se quisermos utilizar uma expressão de Lacan, um *rencontre manqué*, um desencontro” (Safatle, 2014, p. 58-59). Assim, temos exatamente essa estrutura do desencontro que define a repetição como modalidade do Real, em Lacan, que no conto de Jatobá implica uma estrutura de desencontro com o

mercado de trabalho formal, dimensionado o que acreditamos poder assinalar, já com a ajuda de Žižek, como o Real do antagonismo da promessa desenvolvimentista.

Note-se que não há na narração uma enunciação claramente hierarquizada. Polinesio (1994) destaca que, no conto brasileiro, por muito tempo foi mantido como mediador um narrador que reitera essa posição: “autores assumiram uma atitude narrativa extremamente distanciada dos personagens representados, introduzindo como porta-voz, um narrador culto que observa de cima o objeto da representação” (Polinesio, 1994, p. 35). Ao contrário, em Jatobá encontramos uma adesão radical que se propõe a supressão da distância entre sujeito e objeto da narrativa, de modo que o narrador já é um personagem trabalhador, permitindo que, tecnicamente, o cotidiano da migração e do acidente de trabalho seja captado em toda sua verdade, visto subjetivamente, como a própria subjetividade do trabalhador.

Nesse aspecto, é possível reconhecer que a narrativa de Jatobá representa um deslocamento significativo. A adesão à perspectiva do trabalhador subalterno não é meramente temática. Ao conceder centralidade à experiência de sujeitos historicamente marginalizados, o autor tensiona as hierarquias simbólicas que organizaram, por longo tempo, a estrutura do sistema literário nacional. Não se trata de uma “narrativa de denúncia” tradicional, em que o narrador esclarecido expõe os males dos trabalhadores operários, mas antes uma dimensão estética de enunciação interno implicado na matéria narrada.

4.

Diante o exposto, apreendemos uma estilização que implica um imaginário sustentado por uma expectativa positiva, alimentada pela promessa modernizadora. Retomando o conto “Sabor de química”, lembremos como o narrador-personagem, em suas memórias, associa a modernização do espaço urbano (do barro ao asfalto) ao horizonte de oportunidade: “Rua coberta de asfalto, pasta negra e lisa. Antes não era. Conheci isto aqui com barro mole, vermelho, uma meleca, afundando os pés até o joelho. [...] Até que melhorou do que era. Vi isto aqui na nascença, muita gente prometendo, poucos mesmo trabalhando, que é o que precisava” (Jatobá, 1991, p. 178).

A paisagem materializada no asfalto se converte, assim, em metáfora da própria migração: sair do “atraso” e alcançar a “cidade que progride”. Mas o impulso modernizador se desfaz quando confrontado com a realidade fabril. Também no conto “O trem, a estação... todos os dias”, o narrador chega a São Paulo com a memória do pai migrante e a promessa de oportunidades. Mas o que encontra são estações degradadas, famílias dormindo nas calçadas, crianças esmolando. O trem, que deveria simbolizar

integração nacional, aparece como metáfora do fracasso das promessas de modernização: carrega os corpos exauridos de trabalhadores, sendo que “[...] no rosto do povo estampada uma esperança, por ora fraca, minguada...” (Jatobá, 1980, p. 52). A esperança, assim qualificada, é expectativa decrescente, um resíduo imaginário de uma história exaurida.

Ao voltar os olhos para Jatobá, percebo que na sua literatura está marcada a experiência histórica do início desse dilema, isso porque na sua ficção existe uma “ficção simbólica” (Žižek, 2017) no que se referente ao ingresso no mercado de trabalho formal, como estratégia de conquista de cidadania e ascensão social. De acordo com Žižek (2017), a ficção simbólica estrutura a percepção da realidade, donde “o fato de a própria realidade ter estrutura de ficção por ser construída simbolicamente (ou “socialmente” como dizem alguns sociólogos)” (Žižek, 2017, p. 258).

Acontece que essa ficção simbólica é desintegrada na experiência cotidiana das personagens quando chegam à São Paulo. A tensão interiorizada e a fragmentação da narração estão associadas com formas degradadas de trabalho, e às dificuldades de protagonistas em lidarem com o trauma geralmente estilizado a partir de migrações mal-sucedidas do Nordeste para a cidade de São Paulo, se tornando apenas uma força de trabalho rebaixada e superexplorada, como acontece com diversos protagonistas da produção literária de Jatobá, alguns, mesmo com a carteira de trabalho assinada, conviviam simultaneamente com a espoliação dos direitos sociais.

Assim, a ideia de formular uma hipótese referente a uma estética do antagonismo da promessa nacional-desenvolvimentista brasileira exige conhecimento de autores que se dedicaram a relações entre a modernização brasileira e a cultura, como Francisco de Oliveira (2003), Homero Araújo (2014), Pasta Junior (2011), Paul Singer (1980) e Roberto Schwarz (1999). Todavia, o encaminhamento aqui proposto não implica em refletir como uma representação estática da industrialização nacional. Compreendo, conforme já indicado anteriormente, que temos uma experiência de sofrimento própria dos trabalhadores. Estabelece-se, a partir daí, a meu ver, uma diferença de ponto de vista entre o modernismo e a literatura de Jatobá no modo como se representa a voz dos “de baixo”. Enquanto o projeto modernista, mesmo quando voltado ao “país real”, ainda tendia a inscrever o trabalhador subalterno sob registros de afetividade, solicitude ou paciência, na produção de Jatobá ocorre um deslocamento decisivo: a desilusão com a promessa de modernização instaura uma voz marcada pelo sofrimento e pela exclusão.

De acordo com Pacheco (2007), a produção literária modernista, no que tange a representação das classes populares, “longe de figurar como alguém que se contrapõe de modo francamente violento a situações objetivas e a outras classes, este *outro* traz

via de regra a marca da afetividade, da solicitude (humilde ou astuta), da paciência inimiga da raiva”. Diferente dessa representação modernista, o trabalhador subalterno de “Sabor de química” não é captado a partir do olhar externo que o lê como paciente, humilde ou astuto; sua própria voz emerge, carregada de marcas de precariedade e frustração. O narrador lembra sua chegada “abobalhado [...] perdido, vendo tudo igual” (Jatobá, 1991, p. 178), expressando de dentro o estranhamento da migração, sem a mediação condescendente da perspectiva de classe média intelectualizada.

Disso resulta um sofrimento e, muitas vezes, trauma associado à frustração com a promessa desenvolvimentista, de uma estilização que estrutura já uma falência do projeto de integração nacional. O conto dá forma à ruína de uma promessa. De acordo com Schwarz (1999), o “nacionalismo desenvolvimentista” surgiu como uma tentativa de superação da condição colonial e da dependência econômica, promovendo a industrialização como caminho para a modernização e a integração social. A questão é abordada pelo autor como a “promessa desenvolvimentista”, cuja promessa era a da “sociedade nacional integrada”, preocupada com o “destino dos oprimidos e excluídos” a fim de trazê-los “ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna” (Schwarz, 1999, p. 156). Dentro dessa perspectiva, é crucial levarmos em consideração que esse não reconhecimento funda uma forma específica de sofrimento, que não se reduz à privação econômica, mas se configura como um colapso da própria possibilidade de inscrição simbólica no tecido social. Partindo da psicanálise lacaniana, Safatle (2020) esclarece ser possível compreender que o sofrimento é sempre uma expressão de contradições e *déficits* de reconhecimento na sociedade. Essa concepção desloca o entendimento do sofrimento psíquico do campo da patologia para o campo da contradição e da crise, elementos que são inerentes à própria vida social.

O trabalho como fonte de sofrimento psíquico?⁴ Qual a relação entre ficção, trabalho e sofrimento? Seria possível também pensar em modos de sofrimentos psíquicos oriundos do colapso da sociedade salarial, que foram formalizados esteticamente em produções culturais? É até possível concordar com Dunker (2015) quando afirma que “as obras artísticas possuem valor paradigmático, tanto por sintetizarem traços da experiência de sofrimento de uma época quanto por

⁴ Remeto os leitores ao ensaio *Mutações do trabalho e experiências de sofrimento* (2024), em que é tratado o impacto da reestruturação produtiva desde os anos 1970, com a constituição do regime de acumulação flexível e suas implicações sobre a subjetividade. Conforme observado nele, “a questão da centralidade do trabalho na construção do sujeito, por meio de um exame da intersecção entre subjetividade e trabalho, é um tópico central no momento contemporâneo e requer investigação urgente, devido às transformações do trabalho ocorridas pelo novo regime de acumulação flexível, inclusive o próprio colapso da sociedade salarial, as quais aumentam as experiências de sofrimento psíquico” (Silva, 2024, p. 184-185).

prescreverem, incitarem e definirem qual tipo de sofrimento pode ser reconhecido” (Dunker, 2015, p. 356). Contudo, o fato é que a experiência de sofrimento vinculada à experiência do trabalho hegemonicamente não foi um “tipo de sofrimento reconhecido” na produção literária. Ao longo da ficção moderna, o trabalho enquanto matéria ficcional foi considerado como uma matéria hostil e rebaixada, sendo que “um dos problemas sempre presente é se a classe trabalhadora é um tema apropriado para ficção”, – afinal, “como acreditar que havia material relevante na vida de pessoas que passam a maior parte do tempo trabalhando” (Williams, 2011, p. 314).

O conjunto de procedimentos compositivos que delinea a singularidade da literatura de Jatobá possibilita entrar em cena o cotidiano de certa fração da classe trabalhadora, sempre de modo a trazer à superfície o que, historicamente, permaneceu invisível ou rebaixado como material literário. Trata-se de uma formalização estética que não apenas confere voz ao trabalhador, mas que também estiliza a experiência do sofrimento ligado às expectativas de migração e a realidade do trabalho precário, convertendo-o em matéria significativa. Ao colocar em primeira pessoa essa experiência, Jatobá dramatiza a tensão entre promessa de modernização e realidade da exclusão, reorientando o lugar do sofrimento do trabalhador subalterno na ficção brasileira contemporânea, bem como estabelecendo um estilo próprio.

Concordo com Cal (1969, p. 25) quando assinala compreender que “o estilo literário vai muito mais além do meramente verbal. Ter estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas ter uma visão própria do mundo, e ter conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior”. Segundo o autor, o estilo envolve uma visão de mundo, que surge como “a expressão dum estilo de vida ou de uma visão interpretativa” (Cal, 1969, p. 26). Para o caso de Jatobá, temos essa “visão interpretativa” da experiência migrante, com a qual recusa qualquer reconciliação; ao contrário, o narrador-personagem, um migrante que buscava no trabalho a promessa de integração, termina com uma crise subjetiva associada à frustração da promessa modernizadora e à exclusão social que o condena à invisibilidade.

5.

A característica da experiência de frustração com o vínculo formal de trabalho, um dos fundamentos do estilo do escritor Roniwalter Jatobá para composição da maioria de suas personagens, é um modo de figuração instigante, pois a elaboração literária se esforça para incluir o ponto de vista da matéria narrada. Ao pensar em uma leitura materialista lacaniana talvez seja possível apreender, na fatura desse estilo, a inscrição formal de um impacto traumático do processo histórico, situado no interior de um

complexo jogo de fantasias, recalque, sofrimento social e antagonismos de classe. A leitura dos contos “Sabor de química” e “O trem, a estação... todos os dias” lança, a meu ver, uma questão central para a interpretação de conjunto da produção de Roniwalter Jatobá. Neles se delineiam uma configuração que não remete experiência de trabalho fabril a um ingresso estável no mercado do trabalho, antes ao trauma de uma sobrevivência continuamente atravessada pela precariedade. Trata-se, no caso, da fratura instaurada entre o “eu” e o mundo — concebido como progresso e ingresso no mercado de trabalho formal inalcançável.

É a partir dessas dimensões que se torna possível convocar conceitos do materialismo lacaniano. As narrativas de Jatobá sugerem que a migração culmina em uma intrusão do Real traumático (Žižek, 2017; 2024), capaz de perturbar a trama simbólica que sustentava as expectativas imaginárias de ascensão social. De acordo com Oliveira (2003), o pacto desenvolvimentista sustentado no regime de acumulação fordista no Brasil não foi, como em outros países centrais, um momento de expansão dos direitos trabalhistas e de universalização do bem-estar. Ao contrário, essa articulação foi excludente desde o início, permitindo apenas uma integração parcial e seletiva da força de trabalho à produção formalizada e regulamentada. Esse horizonte de integração parcial permite compreender por que a migração, nas narrativas de Jatobá, adquire a força de um *significante-mestre*: é ela que organiza as expectativas de pertencimento e ascensão, funcionando como promessa simbólica de inscrição no tecido social. É justamente nessa fratura entre promessa e realização que emerge a dimensão da *violência objetiva* (Žižek, 2014). A violência sistêmica aparece quando a lógica econômica do capital rebaixa a força de trabalho migrante a uma posição descartável, de modo que a violência simbólica se estabelece quando o fracasso da integração é atribuído ao próprio indivíduo, mascarando o antagonismo estrutural. A noção do Real, conseqüentemente, manifesta-se precisamente aí: no colapso da ficção simbólica que sustentava a crença de uma integração social via trabalho formal assalariado pela modernização, produzindo uma narrativa em que sofrimento social e trauma não são isolados, mas estruturantes. Darei continuidade ao estudo do Real como dimensão de um conflito estrutural objetivo, irredutível à simbolização, no sentido em que o Real se torna chave para uma forma política do antagonismo: “o Real não é apenas um trauma subjetivo que demanda ressimbolização, mas um antagonismo objetivo e social que estrutura constitutivamente o campo simbólico e impede sua totalização” (Silva, 2025, p. 40).

Pretendo sustentar que essa peculiaridade está ligada propriamente a “história da má-formação nacional, como instância da marcha [...] catastrófica do capital” (Schwarz, 1987, p. 169) no processo histórico-social brasileiro diante das perspectivas construtivas de uma sociedade salarial. Apoiando essa perspectiva, ao se referir ao “ritmo singular

de sua formação histórica”, Pasta (2011) argumentou “que a crítica e a historiografia literárias ainda estão longe de extrair todas as consequências da centralidade da questão da modernização para a análise de seus materiais próprios” (Pasta, 2011, p. 64 - 65). Esse é um ponto fundamental para o projeto desta pesquisa. Gostaria, então, de “extrair essas consequências” em relação ao *corpus* de narrativas selecionado para a presente pesquisa, visando proporcionar novas perspectivas críticas sobre a obra de Jatobá e oferecer contribuições teóricas para o campo dos Estudos Literários. É nesse sentido, portanto, que uma leitura materialista lacaniana não constitui mero aporte externo, mas uma chave crítica necessária para compreender como a ficção de Jatobá figura o colapso da promessa desenvolvimentista, desvela o funcionamento do significante-mestre da migração e estiliza esteticamente o núcleo traumático da modernização desigual e excludente.

Referências

- ARAÚJO, H. V. **Futuro pifado na literatura brasileira**: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2014.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDAO, I. L. **Bebel que a cidade comeu**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- CAL, E. G. da. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FLORY, A. V. Tradição e ruptura na narrativa brasileira. In: LIBANORI, E. V.; ZOLIN, L. O. (org.). **Estudos de Ficção Brasileira**. Coleção Formação de Professores em Letras. Maringá: EDUEM, 2011. p. 13-36.
- FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64**: A Festa. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- FRANCO JÚNIOR, A. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 33-56.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.
- JATOBÁ, R. **Sabor de química**. 3.ed. São Paulo: Oficina de livros, 1991.
- JATOBÁ, R. **Crônicas da vida operária**. 3. ed. São Paulo: Global, 1980.
- LAFETÁ, J. L. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In: LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004a. p. 114-122.
- LAFETÁ, J. L. **O romance atual**: considerações sobre Oswaldo França Júnior, Rui Mourão e Ivan Ângelo. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades, 2004b. p. 241-264.
- LUCAS, F. A marca da mudança na ficção de Roniwalter Jatobá. In: JATOBÁ, R. **No chão da fábrica**: contos e novelas. São Paulo: Nova Alexandria, 2016. p. 186-189.

OLIVEIRA, F. de. **Crítica à Razão Dualista**, O Ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

PACHECO, A. P. Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 27-45, 2007.

PASTA JÚNIOR, J. A. **Formação supressiva**: constantes estruturais do romance brasileiro. 2011. 282 f. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

POLINESIO, J. M. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

SAFATLE, V. O devedor que vem até mim, o Deus que aposta e os amantes que se desencontram: a construção do conceito lacaniano de repetição. In: FINGERMAN, D. (org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014. p. 55-79.

SAFATLE, V. **Maneiras de transformar mundos**: Lacan, política e emancipação. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SILVA, R. L. S. da S. Apontamentos sobre um debate de Slavoj Žižek: impasses da différance, a proposta de resgate de Lacan do campo pós-estruturalista e a “problemática materialista do Real”. In: SILVA, R. L. S. da S. (org.). **Literatura, Psicanálise e Cultura**. Foz do Iguaçu: CLAE e-Books, 2025. p. 34-51.

SILVA, R. L. S. da S. Mutações do trabalho e experiências de sofrimento psíquico: algumas notas teóricas sobre psicanálise, política e estética a partir do Materialismo Lacaniano de Slavoj Žižek. In: DALAGO, R.; CASTRO, M. de (org.). **Da Comunicação à Psicologia**: abordagens científicas multidisciplinares. 1ed.Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024. p. 183-200.

SINGER, P. Migrações internas: Considerações teóricas sobre o seu estudo. In: SINGER, P. **Economia política da urbanização**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980. p. 26-59.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1984.

TAVARES, D. **Crônicas da vida operária**: forma e sentido no processo de construção da personagem-narrativa. 169 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, 2024.

WILLIAMS, R. O romance industrial galês. In: WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 291-315.

ŽIŽEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, S. **Interrogando o Real**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ŽIŽEK, S. **O sublime objeto da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

Editora CLAE

2026