GABRIEL HENRIQUE CAMILO

REPERTÓRIOS VISUAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS AFRO-BRASILEIRAS (1996-2023):

A MODA, A ARQUITETURA E AS CORES NA PÓS-MODERNIDADE

Londrina
2026

GABRIEL HENRIQUE CAMILO

REPERTÓRIOS VISUAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS AFRO-BRASILEIRAS (1996-2023):

A MODA, A ARQUITETURA E AS CORES NA PÓS-MODERNIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy.

Londrina
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Camilo, Gabriel Henrique.
REPERTÓRIOS VISUAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS AFRO-BRASILEIRAS (1996-2023) : A MODA, A ARQUITETURA E AS CORES NA PÓS-MODERNIDADE / Gabriel Henrique Camilo. - Londrina, 2026.
490 f.

Orientador: Maria Carolina Godoy.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Moda - Tese. 3. Cores - Tese. 4. Arquitetura - Tese. I. Godoy, Maria Carolina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

GABRIEL HENRIQUE CAMILO

REPERTÓRIOS VISUAIS EM NARRATIVAS LITERÁRIAS AFRO-BRASILEIRAS (1996-2023):

A MODA, A ARQUITETURA E AS CORES NA PÓS-MODERNIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientador: Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

_____

Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini
Universidade Estadual de Maringá – UEM

_____

Profa. Dra. Eliane Pinheiro
Universidade Estadual de Maringá – UEM

_____

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

_____

Profa. Dra. Regilane Barbosa Maceno
Universidade Estadual da Região Tocatina do Maranhão – UEMASUL

Londrina, 20 de março de 2026.

O céu só sabe ser azul irônico lá em cima
enquanto eu aqui embaixo morro a minha dor
de chuva cinza de não ter tido uma
meia com pompons no Natal porque o céu era
longe, limite inatingível.

(Felinto Marilene, 1982, Brasil)

O que existe por detrás de suas vestes,
o ser falante jamais haverá de descobrir.
(Mauro Mendes Dias, 1997, Brasil)

O eterno, de qualquer modo, é, antes,
um drapeado de vestido do que uma ideia.

(Walter Benjamin, 1982)

CAMILO, Gabriel Henrique. **Repertórios visuais em narrativas literárias afro-brasileiras (1996-2023):** a moda, a arquitetura e as cores na pós-modernidade. 493 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

RESUMO

Os estudos literários críticos e bibliográficos no Brasil, em uma perspectiva de análise interdisciplinar, encontram na dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura áreas de pesquisa pouco aprofundadas. Intervindo no espaço da narrativa pós-moderna de autoria negra nacional, o objetivo geral desta proposta é compreender e analisar um conjunto de produções que abordam a moda, enquanto dinâmica vestimentar, a arquitetura e os sentidos produzidos pelas cores na narrativa, reunindo as obras em um arco histórico no final do século XX e decorrer do XXI. Enquanto objetivos específicos, busca-se analisar criticamente as estratégias estéticas de figuração da imagem do corpo-sujeito na obra de escritores afro-brasileiros (1996–2023), considerando aspectos sociohistóricos e estados de alma construídos por meio de cores e vestimentas; investigar como moda, cor, tempo e espaço arquitetônico se entrelaçam na caracterização das personagens e na construção narrativa; estabelecer diálogos entre pensamento pós-moderno, arte contemporânea e teorias literárias, artísticas, da moda e da arquitetura, em contexto histórico e político-étnico; contribuir para os estudos sobre teorias do vestir e da aparência articulados à literatura, arte e arquitetura, ampliando debates sobre visualidades na produção afro-brasileira. A seleção das obras se deu pela relevância sociocultural, inovação e contribuição estilística e temática, representatividade das vozes às margens, influência crítica, como se encontram presentes em listas de vestibulares e premiações recentes, disponibilidade do material e alinhamento com as especificidades buscadas pela pesquisa, em especial, pela presença das visualidades. A leitura comparada evidencia vários espaços de confluências, dentre os quais se investigam as estratégias de figuração (imagens de um "eu", corpo-sujeito, que se faz em relação ao outro) nos textos elencados. A pesquisa exploratória evidenciou que os diários, contos e romances partilham de um mesmo solo histórico, o qual, por vezes, é invisibilizado pelas teorias e história da literatura e das artes. Isso porque essas visualidades presentes nas obras literárias influenciam na construção da imagem de sujeitos e de seus estados de subjetivação. Evidencia-se como *corpus* da pesquisa: *Meu estranho diário* (1996), *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2018) e *O Escravo* (2023), de Carolina Maria de Jesus, *Insubmissas lágrimas de Mulheres* (2011), de Conceição Evaristo, *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso da pele* (2020a), de Jeferson Tenório, *Torto Arado* (2019), *Doramar ou a odisseia* (2021) e *Salvar o fogo* (2023), de Itamar Vieira Junior, e *Sobre o fundo azul da infância* (2020), de Tônio Caetano, e *Contos do céu e da terra* (2021), de Ruth Guimarães. Segue o principal suporte teórico em moda: Benjamin (1982), Lipovetsky (1987), Souza (1987), Ostrower (1987), Durand (1988), Laver (1989), Kohler (1993), Dias (1997), Svendsen (2004), Crane (2006), Sant'Anna (2007), Calanca (2008), Miranda (2008), Barthes (2009), Godart (2010), Souza (2014 e 2016), Erner (2015) e Salomon (2020). Assim como tem-se o recorte teórico sobre arquitetura e espaço: Albuquerque (2019), Augé (2003), Bachelard (1993), Barbosa; Vannuchi (2009), Calvino (1990), Ching (1998), Couto Mello (2016), Dimas (1987), Dondis (2003), Ferreira (2015), Jaquet (2014), Le Corbusier (2004), Lipps (2009), Masseran (2009) e Roland (2008).

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira; Moda; Arquitetura; Artes; Visualidades.

CAMILO, Gabriel Henrique. **Visual repertoires in afro-brazilian literary narratives (1996-2023):** fashion, architecture and color in postmodernity. 493 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

ABSTRACT

The Critical and bibliographic literary studies in Brasil, from a interdisciplinary analytical perspective, encounter the vestimentary dimension of the body and of architecture as underexplored research fields. Intervening in the space of postmodern narratives by black brazilian authors, the general objective of this proposal is to understand and analyze a set of works that address fashion, architecture, and the meanings produced by color within narrative structures, gathering these texts within a historical arc spanning the late 20th century and the course of the 21st century. As specific objectives, the study seeks to critically analyze the aesthetic strategies through which Afro-Brazilian writers (1996–2023) manipulate the image of the body-subject, considering social and historical aspects, as well as states of mind constructed through color and clothing; to investigate how fashion, color, time, and space, particularly architectural space, intertwine in character construction and narrative development; to establish dialogues among postmodern thought, contemporary Brazilian art, and literary, artistic, fashion, and architectural theories within historical and political-ethnic contexts; and to contribute to studies on theories of dress and appearance articulated with literature, art, and architecture, expanding debates on visualities in contemporary Afro-Brazilian production. The selection of the works was based on their sociocultural relevance, innovation, stylistic and thematic contributions, representation of marginalized voices, critical influence, as reflected in university entrance exam reading lists and recent awards, the availability of the material, and their alignment with the specific focuses of the research, particularly the presence of visual elements. The comparative reading reveals several spaces of convergence, among which the represented strategies of manipulation are investigated (images of a self, a subject-body, constructed in relation to the other) across the selected texts. Exploratory research has shown that the diaries, short stories, and novels share a common historical ground, one that is often rendered invisible by literary and art theories and historiographies. This is due to the fact that the visualities present in these literary works play a role in constructing the image of subjects and their modes of subjectivation. The research corpus: *Meu estranho diário* (1996), *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2018), and *O Escravo* (2023) by Carolina Maria de Jesus; *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) by Conceição Evaristo; *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018), and *O avesso da pele* (2020a) by Jeferson Tenório; *Torto Arado* (2019), *Doramar ou a odisseia* (2021), and *Salvar o fogo* (2023) by Itamar Vieira Junior; *Sobre o fundo azul da infância* (2020) by Tônio Caetano; and *Contos do céu e da terra* (2021) by Ruth Guimarães. The main theoretical framework on fashion includes: Benjamin (1982), Lipovetsky (1987), Souza (1987), Ostrower (1987), Durand (1988), Laver (1989), Kohler (1993), Dias (1997), Svendsen (2004), Crane (2006), Sant'Anna (2007), Calanca (2008), Miranda (2008), Barthes (2009), Godart (2010), Souza (2014 and 2016), Erner (2015), and Salomon (2020). The architectural and spatial theoretical axis draws from: Albuquerque (2019), Augé (2003), Bachelard (1993), Barbosa e Vannuchi (2009), Calvino (1990), Ching (1998), Couto Mello (2016), Dimas (1987), Dondis (2003), Ferreira (2015), Jaquet (2014), Le Corbusier (2004), Lipps (2009), Masseran (2009), and Roland (2008).

Key-words: Afro-Brazilian literature; Fashion; Architecture; Arts; Visualities.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Critérios de seleção do *corpus* e delimitação dos eixos analíticos em uma abordagem interdisciplinar 33
Quadro 2 – Relações cromáticas, afetivas e socioculturais 152
Quadro 3 – Relações discursivas e narrativas mediadas por cores..... 211
Quadro 4 – Espaços arquitetônicos e subjetividades..... 458
Quadro 5 – Recursos literários e visualidades..... 461
Quadro 6 – Estilos, linguagens e vestimentas 464

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

2 VISUALIDADES EXPLORATÓRIAS E CONVERSAÇÕES PÓS-MODERNAS: DIMENSÃO VESTIMENTAR, ARQUITETURA DAS CORES E DOS LUGARES 35

2.1 UMA TEORIA DO VESTIR: ROUPAS SOBRE NÓS 46

2.2 COR: OLHAR DA GENTE SOBRE O MUNDO 81

3 TESSITURAS DA LEITURA: O CORPO EM NARRATIVA 113

3.1 VERMELHO, AZUL E AMARELO: A SIGNIFICÂNCIA DAS CORES PRIMÁRIAS NA CONSTRUÇÃO VISUAL DO TEXTO LITERÁRIO 116

3.2 PRETO E BRANCO: INDIVIDUALIDADE E COLETIVIDADE DAS CORES NEUTRAS COMO SÍMBOLOS DE PERSONAGENS E IDENTIDADES CAMBIANTES 158

3.3 TRAJES DA DIÁSPORA: VESTIMENTA E PERFUMARIA AFROCENTRADAS 217

3.4 ESPACIALIDADES ARQUITETÔNICAS E ERRÂNCIAS MEMORIALÍSTICAS 415

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 468

REFERÊNCIAS 475

1 INTRODUÇÃO

As discussões propostas nesta tese pretendem relacionar as áreas do conhecimento da literatura, da dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura enquanto produções artísticas na pós-modernidade. Investigam-se as manifestações da vestimenta, acessório, cores e espacialidades presentes em textos narrativos (romances, contos e diários) de autores contemporâneos negros. Quanto ao conceito de pós-moderno, pertinente a esta pesquisa, apresenta-se em Crane (2006, p. 23):

> As sociedades contemporâneas são caracterizadas como "pós-industriais", e suas culturas, como "pós-modernas", implicando uma transformação nas relações entre diferentes elementos da estrutura social, bem como na natureza e no papel da cultura.

O termo moda será entendido, nesta tese, de forma ampla como sistema simbólico vinculado à aparência e produção de sentido social. Todavia, reconhece-se o caráter histórico e mutável desse conceito para análise de obras pertencentes a períodos distintos, sobretudo aqueles em que tal sistema não estava plenamente configurado. Por isso, o conceito de dimensão ou dinâmica vestimentar [1]é utilizado, entendido como o conjunto de práticas, códigos e representações no vestir. Tem-se a seguinte construção do conceito operacional de dinâmica vestimentar: a proposta consiste em apresentar autores referências para justificar o termo, tendo em vista que na área de moda se relaciona com medidas do produto e adequação corpórea (antropométricas), estrutural no sentido de construir uma roupa e não no de simbolismo, moda enquanto linguagem, códigos e representações do vestir.

O direcionamento em moda seguido nessa pesquisa é construído com base na comunicação em Malcolm Barnard (2002), nas práticas culturais de Ruth Barnes e Joanne Eicher (1997) e na distinção social de Pierre Bourdieu (2010). Barnard (2002) argumenta que moda e vestuário constituem formas de comunicação cultural

[1] A sugestão por dimensão vestimentar veio da Profa. Dra. Patrícia de Mello Souza na qualificação dessa tese. O complemento como dinâmica vestimentar surgiu na defesa da tese com a Profa. Dra. Eliane Pinheiro.

por meio das quais valores, identidades e posições sociais são expressos e negociados. Barnes e Eicher (1997) destacam que o vestir envolve práticas socialmente situadas por meio das quais indivíduos e grupos constrõem e negociam significados culturais. Pierre Bourdieu (2010) compreende as práticas culturais (entre elas as formas de apresentação do corpo) como parte dos processos de distinção e reprodução social. A ideia central é de que a moda é um capital simbólico usado para marcar distinções sociais (classe, gosto, status); ao passo que o “gosto” é construído socialmente. A importância consiste em explicar como as escolhas estéticas (inclusive de vestuário) expressam e reproduzem hierarquias sociais.

A origem deste trabalho deve-se ao percurso formativo do autor (teoria, educação e poéticas) na área de Letras, Artes Visuais e Moda, tendo como *corpus* de escritores, artistas e teóricos afro-brasileiros. Diante de um levantamento acerca do assunto, percebeu-se a baixa produção de trabalhos voltados para a dimensão vestimentar dentro das demais áreas das Ciências Humanas, o que causa uma preocupação, vigente nas últimas décadas, especialmente por parte de acadêmicos e especialistas da referida área, ao considerarem esta ausência crítica, educacional e de pesquisa interdisciplinar.

Quanto à autoria, de modo a realizar uma apresentação acadêmica, teórica e pessoal, cabe mencionar que se trata de um pesquisador, professor e artista: doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (PPGL - UEL, 2022), bolsista CAPES 2022 - 2026. Mestre em Letras (UEL, 2019 - 2021), Bolsista CAPES (2020 - 2021). Especialista em Docência do Ensino Superior e Neuropsicologia (UniBF, 2021). Graduado em Letras Vernáculas e Clássicas (UEL, 2015 - 2018), Bacharel em Estudos Literários; Bolsista de Extensão e Iniciação Científica da Fundação Araucária/CNPq (2015 - 2018). Licenciado em Letras - Português e Inglês (ETEP, 2021). Licenciado em Artes Visuais (UEL, 2019 - 2023). Especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Tecnologia Educacional Digital (UEL, 2025). Especialização em Filosofia, Cultura e Educação (UFRB, 2025). Licenciando em Letras Espanhol (UENP, 2025). Tem experiência nos seguintes conceitos e temáticas: escritas e memórias de si, vozes das bordas ou marginais, cartografias, a/r/tografia, artivismo, artes têxteis, moda e as variadas manifestações artísticas e

suas visualidades na pós-modernidade; ao que articula com o papel do artista-educador em uma relação interdisciplinar, quanto aos processos de criação e a metodologia da pesquisa em poéticas, especialmente em uma abordagem Reggio Emilia.

Nesta orientação, vale destacar que o entendimento a respeito da noção de poéticas abordado nesta tese se refere aos variados modos de criação, organização, reflexão e expressividade artística, ao passo que a adoção do termo vestimenta desponta no campo mais amplo da moda. Ou seja, o fazer e teorizar de modo crítico-subjetivo, vinculados ao contexto sociocultural, sensível e da linguagem (vestimenta como significante): “A parte da prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada [...]” (Lancri, 2002, p. 19-18).

Apura-se expandir a investigação das cores para o *corpus* literário estudado e perceber a elaboração cromática enquanto dado textual, tornando-se eixo investigativo para o trabalho. Parte-se de uma investigação formal e em poéticas a respeito da cor, como ocorre desde o TCC em Artes Visuais, de mesma autoria desta tese, intitulado *Livro-objeto como experiência a/r/tográfica: memorial de si na escola e em poéticas* (2023):

> Viveiros (1998) nos fala que a sensação diz respeito à interioridade e excesso do visual, transformando e transpondo as formas. Esses elementos em Cézanne são atravessados/constituídos pela cor, que ao tratar da sensação e do corpo, surgem em paralelos, conduzindo o trabalho não apenas pela representação do objeto escolhido para estudo, mas, fundamentalmente, enquanto experimentação do vivido (Camilo, 2023, p. 96).

Na dissertação de Mestrado em Letras, *Cartografias identitárias, educacionais e de subjetivação nas manifestações artísticas contemporâneas: a narrativa em Carolina Maria de Jesus* (2021), também de igual autoria, trabalhou-se com a seguinte seleção de *corpus* da literatura afro-brasileira: *Quarto de Despejo* (1960), *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços da fome* (1963), *Provérbios* (1963), *Diário de*

Bitita (1982) e *Onde estaes felicidade?* (2014). Analisaram-se os saberes e a articulação com a educação na obra de Carolina de Jesus, explorando as imagens e metáforas, de forma cumulativa às narrativas autobiográficas e ficcionais, com foco na influência social e crítica literária sobre a escritora.

Ao longo de uma década de pesquisa, o referido autor teve onze artigos publicados e capítulos de livro oriundos dessa trajetória. Destacam-se aqui aquelas publicações que centralizaram conceitos caros à caminhada anterior da pesquisa, e que são trazidos para esta etapa. Acrescentam-se os centrais desta tese com seus respectivos teóricos.

Neste direcionamento, um dos termos utilizados e pertinente para o entendimento da pesquisa é o de Literatura Menor para Deleuze e Guattari (2014), que justifica a relevância da pesquisa: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 35, apud Camilo, 2021, p. 36). Indaga-se, nesta etapa, compreender as ramificações e reterritorialização feita por esses sujeitos, inclusive, politicamente.

Parte-se de Deleuze e Guattari para apresentar uma citação dos estudos da Dissertação de Mestrado (2021) da autoria do autor deste trabalho, que traz como possibilidade a definição e abordagem detida ao termo de cartografia ou mapa, em articulação com uma justificativa das opções metodológicas e estilísticas que orientaram a elaboração da sucessão de recortes da pesquisa:

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30).

Objetiva-se, concomitantemente, analisar as manifestações de dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura, investigar o papel das cores, contextualizar as obras no arco histórico e as respectivas influências, como pelas diásporas negras e

a resistência linguística, e comparar as estratégias narrativas. A integração dessas visualidades proporciona uma visão expandida da subjetividade e identidade afro-brasileira, contribuindo para as abordagens críticas e as novas dimensões de análise literária e cultural.

Destacam-se, para tanto, os dispositivos de visibilidade representados em função da dinâmica vestimentar no texto literário, pelas articulações dos aspectos ideológicos e narrativos, permeados pelas implicações na dimensão estética-performativa dos recursos visuais presentes nos textos. Assim como, a construção da imagem desses sujeitos, as espacialidades que ocupam e seus estados de subjetividade consciente ou atribuição social por um outro: “Para Iser (1978), a literatura deve constituir-se como ‘estrutura comunicativa’, no sentido de conduzir o leitor a vivenciar uma experiência estética e, a partir daí, estabelecer conexões que fazem com que ele pense sobre sua inserção social” (Borba, 2007, p. 58). Nessa abordagem, ainda, partilha-se da noção de estética de acordo com Costa (2024, p. 15):

> Tal experiência é estética, mas note-se que a expressão aqui não significa uma atividade do juízo de gosto. Estético aqui consiste em sustentar no texto sua dimensão de produção de sentido histórico enquanto algo que se origina na própria experiência de alteridade à qual nos expomos diante do texto.

Deste modo, torna-se relevante citar o trabalho realizado por Salomon (2020, p. 172 e 173) no qual é feito um levantamento do estudo da dimensão vestimentar na literatura. De modo que, embora seja o termo comum moda, neste trabalho será adotada a dinâmica vestimentar que terá a explicação detida na parte teórica. Ao tratar de teses e dissertações do final do século XX, no Brasil, o autor destaca, respectivamente, um trabalho de cada: o pioneiro sobre o tema em território nacional, de Mello Souza, 1950, em Sociologia, e o mestrado de Bomfim em Letras no ano de 1973. No começo dos anos dois mil até o momento desta pesquisa, verificam-se 21 publicações: 16 de mestrado e 5 teses de doutorado, na qual, totalizam 14 em programas de Letras.

Em uma síntese de conceitos-chave que serão tratados ao longo da tese, tem-se visualidade, cor, moda, dimensão vestimentar, arquitetura, espacialidade, autoria negra, escrevivência, resistência, revide e interdisciplinaridade; este último, de modo a integrar os saberes evocados, trazendo para a área de Letras o que se julga essencial das demais metodologias.

As linguagens visual, performática e escrita, presentes nas obras literárias contemporâneas estudadas, estabelecem inter-relações que, quando averiguadas a partir de leituras teóricas da moda e de áreas afins, revelam modos específicos de integração com a teoria literária no contexto pós-moderno. A pesquisa desenvolveu-se a partir de leituras teóricas em torno da moda e afunilou-se no conceito de dimensão vestimentar.

Têm-se como objetivos específicos: analisar criticamente os agenciamentos estéticos (a imagem do corpo-sujeito posto em relação com o outro, como é visto e como o "eu" busca rearranjar estas articulações no texto), os itens sociais e históricos projetados na narrativa de escritores afro-brasileiros que inserem parte significativa de sua produção no final do século XX e decorrer do XXI (1996-2023). Isso porque os estados de alma das personagens são uma construção narrativa em que a escolha das cores e vestimentas nas obras estudadas contribuem para elaborá-los.

Estabelecer diálogos entre o pensamento pós-moderno e as problemáticas presentes na arte contemporânea brasileira, especialmente as que dizem respeito à literatura afro-brasileira, tal qual a da representação, a visibilidade deste grupo e as histórias, por vezes, que expressam condições às margens; da mesma forma, contextualizar, em uma perspectiva histórica, esses conceitos-chave (espacialidades arquitetônicas e visuais) com teorias literárias, das artes, da dimensão vestimentar e da arquitetura, contemplando os acontecimentos e rupturas políticas e étnico-raciais das vanguardas históricas e socioculturais. A noção de contemporaneidade que permeia o recorte de obras e autores dessa pesquisa pode ser lida a seguir:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] A

> contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. [...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo [...] significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (Agamben, 2009, p. 60).

Produzir estudos que abordem a tradição da teoria da moda nas áreas da literatura, da arte e da arquitetura, contextualizando os escritores afro-brasileiros, nesse recorte contemporâneo, contribuindo com os debates sobre as visualidades escolhidas, que são relacionais à literatura, enquanto fenômenos sociais, psicológicos e estéticos, investigando as estratégias diretas de atuação desses autores literários nos campos da crítica e em poéticas. O conceito de moda, a teorização, emerge como parte fundamental da tese. Nesse escopo teórico, a partir de sugestões da banca de qualificação surge a dimensão vestimentar, que está vinculada ao conceito de moda e traduz melhor a abordagem analítica das obras presentes na tese.

A reflexão a respeito das visualidades manifestadas no texto afro-brasileiro pós-moderno, nesta relação interdisciplinar, surge com a importância das abordagens discutidas e as possibilidades em reconhecer traços comuns às produções em estudo. Neste recorte, enquanto problemática que move a investigação, levanta-se a questão da sub-representação destes corpos-sujeitos enquanto imagem. Na seleção do *corpus*, há alguns traços observados e que merecem destaque nas análises, como a presença das cores primárias e neutras, as vestimentas e as referidas espacialidades enquanto viés de subjetivação para as personagens e narrativas. Assim, apresenta-se a análise dos textos literários estudados em convergência com a crítica, de modo a expandir tanto o referencial quanto às poéticas em discussão.

A vestimenta e o espaço arquitetônico são refletidos textualmente e mobilizam signos, em um desvelamento narrativo e sociocultural; de forma que, essa ideia é articuladora na tese. A partir do referido eixo desponta um panorama de aproximações entre as obras afro-brasileiras selecionadas. Percebe-se que a

repetição de cores e imagens gera um diálogo de análise para o *corpus*, apropriando-se enquanto literatura destas imagens, da cor e dos demais fatores visuais no texto, paralelamente ao olhar do sujeito sobre o mundo. Por vezes, estas visualidades, tais como as roupas, manifestam-se por meio do olhar ou movimento do outro sobre o "eu". Percebe-se de que forma reflete o olhar negro, representativo do sujeito pós-moderno em sentido amplo, para a cor, e com quais cores se pintam a vida. Esta cor aparece relacionada ao espaço objetivo e subjetivamente. Tal relação entre o olhar do outro e os signos visuais evocados no texto remete à concepção ética de Lévinas (2005), para quem o encontro com o outro (Outrem) instaura uma responsabilidade irredutível, pois é no rosto do outro que se inaugura a justiça:

> O encontro com Outrem é imediatamente minha responsabilidade com ele [...] é sempre a partir do Rosto, a partir da responsabilidade por Outrem, que aparece a justiça, que comporta julgamento e comparação, comparação daquilo que, em princípio, é incomparável, pois cada ser é único; todo outrem é único (Lévinas, 2005, p. 143-144).

Quanto às vestes, explora-se de que modo as relações sociais se constituem por meio do corpo vestido e/ou despido, destacando-se como na pós-modernidade a escrita negra possibilita o caráter disruptivo de padrões e o surgimento de novas nuances. Essa escrita insere nas narrativas sujeitos e personagens que, por vezes, foram historicamente impedidos de estar presentes ou mesmo de teorizar sobre a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura. Especificamente da literatura negra é possível considerar, por exemplo, a discussão do pretuguês (Gonzalez, 1988) para reforçar tais argumentos, como ocorre na escrita de Carolina de Jesus ou de personagens nas artes com discursos que perpassem em pronúncia, vocabulário ou gramática as marcas da ancestralidade e da africanização. Neste viés, critica-se a desvalorização das variações linguísticas e poéticas afro-brasileiras, destacando-se como os preconceitos refletem um desprezo pela diversidade cultural e a imposição de normas sociolinguísticas hegemônicas:

> É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é *Framengo*. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l*, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o *l* inexiste. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos

> verbais, que condensa *você* em *cê*, *está* em *tá* e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (Gonzalez, 1983, p. 238).

A metodologia exploratória parte de uma discussão ampla da teoria e divide-se em recortes, conforme os autores teóricos estudados: moda/vestimenta/roupas em seus aspectos psicológicos, filosóficos, sociológicos, históricos, antropológicos e estéticos, de modo a fundamentar a leitura seguinte do *corpus*. Neste sentido, contemplam-se os estudos sobre essas interfaces (o que toca outras superfícies): corpo exposto, nu; corpo vestido; cores e significações estéticas na literatura; vestir-se/tecido/pele; roupas, vestimentas e personagens. Da mesma forma que os processos de subjetivação*, performance*, resistência e experimentação:

> O corpo fala a respeito do nosso estar no mundo, visto que a nossa localização na sociedade dá-se através da sua mediação no espaço e no tempo. Estamos diante de uma realidade dupla e dialética, isto é, ao mesmo tempo em que é natural, o corpo é também simbólico (Gomes, 2011, p. 150).

A presente tese aproxima-se do método comparatista tradicional na medida em que estabelece um diálogo sistemático entre obras literárias de diferentes autores e autoras, considerando seus contextos sócio-históricos e linguísticos. Assim como, mobiliza-se categorias analíticas oriundas dos estudos literários, como a construção de personagens e a dimensão estética do texto. Compreende-se, em convergência com a perspectiva bakhtiniana, reconhecer que a literatura atualiza, em suas formas e conteúdos, dimensões da psicologia do corpo social, expressando temas históricos por meio de discursos que os pensam e experienciam, assim como são possibilitados de comentar em diferentes contextos:

> [...] a psicologia do corpo social deve ser estudada de dois pontos de vista diferentes: primeiramente, do ponto de vista do conteúdo, dos temas que aí se encontram atualizados num dado momento do tempo; e, em segundo lugar, do ponto de vista dos tipos e formas de discurso através dos quais estes temas tomam forma, são comentados, se realizam, são experimentados, são pensados, etc." (Bakhtin; Volochinov, 1992, p. 42).

No entanto, ao deslocar o eixo analítico para o entrecruzamento entre literatura e visualidades, e ao mobilizar aportes filosóficos, sociológicos, psicológicos, antropológicos e estéticos, o trabalho avança para uma perspectiva interdisciplinar, conforme os deslocamentos apontados por Costa (2024), em que

comparações interdisciplinares e intersemióticas proliferam os sentidos do texto literário e desestabilizam fronteiras disciplinares rígidas.

Nesse entendimento, a vestimenta, os têxteis, as cores e o corpo em sua estratética política no vestir, são tomados como operadores que despertam o pertencimento à diáspora, permitindo exaltar a literatura como campo expandido e reconhecimento sensível do sujeito no mundo. Essa abordagem dialógica, que parte de recortes comparativos e os transversaliza com outras linguagens e campos do saber, direciona à complexidade contemporânea dos corpos que existem em suas identidades, se vestem no texto, e despontam como fenômenos literários, culturais e políticos:

> O intersemiótico se multiplica já há algum tempo – música e literatura, cinema e literatura, artes plásticas e literatura, etc. –, e convive com comparações interdisciplinares – entre filosofia e literatura, sociologia e literatura, psicanálise e literatura, etc. Recortes geográficos, linguísticos, históricos, nacionais e transnacionais persistem, ao lado de novos recortes para as identidades culturais: afrodescendência, periferia, povos originários, entre outros. Ferramentas clássicas da área – filologia, poética, estilística e estudo de manuscritos – coabitam com novos conceitos, o resgate, o diário de pesquisa, o material paratextual (Costa, 2024, p. 2).

Neste trabalho, ao utilizar o método comparativo entre as obras e a pesquisa bibliográfica com escolhas teóricas interdisciplinares na abordagem analítica, recorre-se dialogicamente à cartografia (Deleuze; Guattari, 1995) desses saberes postos em diálogo, acompanhando os processos e mapeando formas em movimento de um território em devir. Ao tratar do método em estudos literários, parte-se da inserção de novas formas de percepção da literatura, visto que, conforme Fábio Durão (2015, p. 382):

> O cerne da pesquisa em literatura acontece em torno da interpretação. Não há uma receita ou fórmula, nada dado de antemão que assegure um ato interpretativo eficaz. Nesse sentido, qualquer metodologia em literatura conterá sempre algo de falho e insuficiente.

Diante desse arcabouço teórico, menciona-se o que se compreende por performatizar o/no texto literário, que se trata a respeito das significações artísticas dadas pela relação, intersubjetiva, entre a obra, o artista e o público. De modo que se tem a construção de sentidos por essa recepção, interpretação e vivência. A natureza performativa em estudo ressalta o acontecimento relacional, transposta a

arte performática, como nas produções cênicas propriamente dito, mas, percebida em processos e experiências que apontam a multiplicidade, partindo de uma negociação entre singularidades, com seus atravessamentos por afetos, contextos sociais, memórias e corpos:

> [...] o significado artístico pode ser entendido como uma encenação de engajamentos interpretativos que são por si só, performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático, com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado (Jones; Stephenson, 1999, p. 1; tradução do autor).

Em *Revide, performa e escritas de si: modos de pensar a obra em Carolina Maria de Jesus* (2022), realiza-se uma investigação detida a respeito da performa: “A performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada” (Klinger, 2008, p. 19, apud Camilo, 2021, p. 43), bem como surge em Klinger (2008, p. 25) como uma “exposição radical de si mesmo”; e destaca-se enquanto modo de conduta e revide que se estabelecem pelos diálogos contemporâneos entre o sujeito/artista e a produção, como aponta Fernandez (2015), ao lado da *performance* nas narrativas literárias estudadas, que se apresentam por suas virtualidades dos saberes elaborados artisticamente.

Ao tratar de uma relação de interdisciplinaridade mais direta, para fins didáticos de estruturação da pesquisa, buscaram-se trabalhos com relevância para compreensão das obras, de modo condizente às intenções investigativas propostas nesta tese, o que bem poderão ser aplicadas para outras áreas do saber, como será realizado adiante com esses cruzamentos postos no texto literário.

A proposta metodológica apresentada, que defende a adoção de uma abordagem interdisciplinar para fins didáticos e investigativos, se concretiza ao incorporar teorias e campos diversos à leitura do texto literário, de modo a projetar essas avaliações tendo, inclusive, os processos (modo de fazer) de outras áreas em perspectivas. Em alinhamento com o que foi exposto, a citação de Souza e Conti (2016) fundamenta essa ampliação. A perspectiva escolhida permite que se compreenda a narrativa literária como espacialidade articuladora e representativa de itens culturais diversos, o que justifica e fortalece o cruzamento de saberes como prática crítico-interpretativa. Parte-se do já existente para gerar algo com um caráter

de inovação, de mapeamento da inter-relação, ao tratar de objetos de interesses tais como os abordados no decorrer desta tese:

> A moda, o design e até mesmo a arquitetura pertencem à ampla Cultura do Projeto onde se desenvolvem cenários complexos que consideram os objetos, os sistemas e os sinais que regulam as relações entre os seres humanos e seus contextos (Souza; Conti, 2016, p. 510).

Neste trabalho, diante “uma maneira têxtil de pensar”, ou seja, o apropriar-se em totalidade daquilo que se domina, e expandir esses horizontes, inclusive, subjetivamente, com o compartilhamento de múltiplas técnicas de ramificação e cartografia de novos saberes, é tido positivamente enquanto influência em Souza (2014, p. 88): “Por um lado, tem-se um vestuário de crescente sofisticação e complexidade estrutural, e, por outro, edificações mais leves que refletem a incorporação das técnicas de dobrar, preguear e trançar, ao vocabulário arquitetônico”. Tais trocas parecem “identificar na vestimenta uma forma de abrigo para o corpo” (Souza, 2014, p. 88) e retomam à formação da humanidade:

> Uma possível relação de função entre a vestimenta e a edificação pode ser identificada no uso de peles de animais, que serviam não só como cobertura para o corpo, mas também como revestimento da estrutura bruta das paredes das habitações (Souza, 2014, p. 88).

As abordagens confluem para uma compreensão em poética dos repertórios visuais postos nas experiências humanas, explorando a interação entre o corpo, a vestimenta e o meio: “Arquitetura e têxteis fundem-se no ambiente construído, onde estruturas têxteis tecem dentro e fora do espaço público” (Souza, 2014, p. 90). Neste viés, os componentes narrativos transcendem a mera descrição, alcançando uma dimensão alegórica nas artes, razão pela qual a autora destaca a relevância deste recorte: “As experiências corporais, interações entre o corpo habitante e o espaço habitado, possibilitam a percepção dos limites físicos caracterizados por estas relações na forma de roupas ou de ambientes construídos” (Souza, 2014, p. 89).

A potente tapeçaria de significados e simbolismos recortados das páginas de uma obra literária, com a descrição das vestimentas e das espacialidades construídas se revela uma maneira de transcender e delinear contextos socioculturais e afetivos, como ocorre nas obras selecionadas de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Jeferson Tenório, Itamar Vieira Junior, Tônio Caetano e

Ruth Guimarães. Entrelaçadas no tecido narrativo, estas áreas oferecem uma tangibilidade de metamorfoses interiores, moldando a experiência de personagens, o que permite perceber esse desdobramento em um cenário macro da vida:

> Refletir a moda e a arquitetura sob a ótica do habitar é compreendê-las a partir das vivências: uma série de sucessivas relações que partem do corpo em direção à vestimenta, à casa e à cidade. Entrar e sair, vestir e desvestir assumem significados equivalentes (Souza, 2014, p. 89).

Esta pesquisa se debruça em um dos conceitos relevantes para a proposta de investigação e a respectiva construção metodológica apresentada, utilizando-se do método da *cross fertilization,* introduzido por um matemático do século XIX, Maxwell, que é compreendido pela adesão às experimentações e suas respectivas inovações nas mais diversas áreas, por vezes, se esgueirando nas bordas da produção acadêmica tradicional, e possibilitando um vasto diálogo entre os saberes, ainda que em especificidades tidas como distantes, como afirma Souza e Conti (2016, p. 509):

> Adota-se o termo *cross fertilization* para indicar um fenômeno de interdisciplinaridade ou relação de contiguidade entre as diferentes áreas do conhecimento humano; não diz respeito a uma determinada área específica, mas sim à fronteira, a “zona de pesquisa” que é gerada entre um domínio e outro.

A referida metodologia desponta nesta pesquisa como um princípio epistemológico que desloca a produção do conhecimento de territórios disciplinares fixos para zonas de contato, contaminação e reinvenção. Nesse sentido, instaura-se um campo em que conceitos, métodos e linguagens são, por vezes, resignificados. A *cross fertilization* opera por meio de uma lógica de atravessamento, de fecundação cruzada, na qual as fronteiras disciplinares, por meio de elementos de uma área que são deslocados para outra, possibilitam percursos interpretativos inéditos.

Metodologicamente, ao analisar uma narrativa, por exemplo, a pesquisa mobiliza categorias da arquitetura para compreender a organização espacial do texto, recorrer à moda para interpretar a construção identitária das personagens, assim como à teoria das cores para investigar a produção de afetos e atmosferas; assim, dialoga-se com epistemologias não hegemônicas e com formas de

conhecimento que historicamente operam por meio da mistura, da oralidade, da corporeidade e da experiência. Ao privilegiar a transição entre saberes, a abordagem contribui para desestabilizar hierarquias disciplinares e abrir espaço para leituras que reconheçam a complexidade estética e política das produções em estudo.

Constata-se nesta abordagem, junto ao termo recorrido para este debate, os parâmetros direcionais da pesquisa enquanto tentativa de inovação e recombinação dos fatores prévios em um rearranjo confluente aos novos conhecimentos, do mesmo modo como se entende em Souza e Conti (2016) a noção de espacialidade e moda pela: “[...] compreensão do espaço urbano, cuja essência híbrida, fragmentada e transitória, contribua para que tais conexões se desenvolvam” (Souza; Conti, 2016, p. 510). Deste modo, cita-se Couto (2010, p. 135, apud. Souza; Conti, 2016, p. 510): “Habitar, aqui, refere-se à relação da ocupação espacial entre o sujeito e o contexto no qual está inserido, assim, pode-se dizer que, tridimensionalmente construída, a roupa é um espaço no qual o corpo habita”.

De modo a compreender essas múltiplas habitações em repertórios visuais tidos pelas personagens nas narrativas estudadas, em uma apropriação expansiva de conceitos e técnicas que transcendem as competências exclusivamente da literatura, mas, sem deixá-la em segundo plano analítico, criam-se múltiplas camadas para a pesquisa, estabelecendo sentidos como em um mapa que se ramifica para várias direções, em que o leitor seleciona por quais caminhos transitar, ciente daqueles que podem ter maior relevância para quem construiu o mapa. Deste modo, se percebe quanto às relações postas entre a moda e a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura: “[...] as necessidades dos habitantes com relação à construção, as condições do terreno e o entorno, podem ser – na moda, comparados à importância de conhecer o corpo do usuário, suas demandas e o meio no qual se insere” (Souza; Conti, 2016, p. 512).

Observam-se essas ocorrências nas narrativas selecionadas, como na de Carolina de Jesus, ao criar estruturações multifacetadas da década de 1960, das dimensões urbanas e das interações sociais. Estes mapas artísticos detalham e exploram as dimensões humanas, tal qual nos demais autores, em especial, Ruth Guimarães e Vieira Junior que resgatam e reimaginam as tradições nacionais,

desdobrando-se em simbolismos, por vezes, de solos rurais, como exemplo do segundo autor, em *Torto Arado*, ao apresentar o terceiro capítulo da obra totalmente narrado pela encantada do jarê, Santa Rita Pescadeira, ou no momento em que Zeca realiza um ritual familiar e aceita receber em seu corpo a entidade Iansã. Assim como, neste campo que se aproxima da literatura animista, ocorre com Guimarães ao resgatar e ressignificar em *Contos do céu e da terra* as narrativas populares.

A literatura animista, em uma leitura dos momentos em que as narrativas estudadas seguirem estes caminhos, outrora lidos exclusivamente como pertencentes ao campo do fantástico, são compreendidas por Garuba (2012) da seguinte maneira:

> Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. [...]. A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo de grandes possibilidades, influenciando o futuro, por assim dizer, pela reivindicação daquilo que no presente ainda está para ser inventado. É com relação a essa habilidade de influenciar o futuro que o reencantamento contínuo se torna possível (Garuba, 2012, p. 239 e 243).

As inquietações ou prazeres postos por essas personagens estudadas, em maioria pela concepção da interioridade emotiva dos corpos negros, são pautas de um debate relevante que aqui se estabelece. Pondera-se de que modo esses corpos-sujeitos encontram e atualizam assertivamente os seus confortos ou os têm ultrapassado junto de seus direitos e limites, seja pelo cotidiano, espaço habitado ou reelaborar das visualidades. Deste modo, quanto à noção de conforto, lê-se: “O conforto trata da comodidade e do bem-estar e afeta diretamente a qualidade e o modo de vida do usuário, interferindo nas suas sensações e percepções” (Souza; Conti, 2016, p. 512).

De modo semelhante aos princípios estruturais se apropriando de outras áreas para realizar a projeção desejada, os projetos arquitetônicos que recorrem à dimensão vestimentar para uma manipulação estrutural e volumétrica, encontram neste movimento de interpretar estratégias de trabalho, por vezes, do outro, uma confluência com as múltiplas maneiras de construir (-se). A transversalidade proposta, especificamente com a literatura centralizada, resulta do entendimento

elencado pela cross *fertilization* como*:* “[...] ferramenta estratégica para a inovação de produtos e processos; prática metodológica para a busca do novo; fonte de conhecimento continuamente alimentada pela curiosidade da pesquisa” (Souza; Conti, 2016, p. 516).

A pesquisa, em uma leitura exploratória e crítica dos textos literários, adota a abordagem interdisciplinar ancorada na metodologia de *cross fertilization* (Souza; Conti, 2016), articulando teorias como Deleuze e Guattari (cartografia, literatura menor), Lévinas (responsabilidade ética), Evaristo (escrevivência) e Gonzalez (pretuguês), o qual se percebe, a respeito das leituras feitas, o que se pretende nesse trabalho:

> Tal é o trabalho da leitura: a partir de uma linearidade ou de uma platitude inicial, este ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos (Lévy, 1996, p. 36).

Tomando-se os autores em diálogo, cabe uma discussão da presença da dimensão vestimentar nos contos, romances e diários selecionados, mas, também, como interface do limiar com a arte, evidenciada por seu caráter imaginativo ou espontâneo de individualidades e/em seus sistemas. Estabelece-se, dessa forma, um aspecto dialógico com Durand (1988, p. 123), que no desfecho de seu livro destaca tal debate, conjuntamente com o ponto de partida desta tese: “[…] considerar ou não arte uma prática cultural e/ou artesanal qualquer é, em última instância, uma questão de classificação, ou seja, de hierarquização de práticas humanas e daqueles que as executam”.

Logo, assim como seria a palavra para o texto literário, ou os meios impressos e digitais do livro, a argumentação se estabelece no valor artístico e suas extensões nas áreas em relação. Portanto, não se pretende negá-las desse caráter de arte significante e linguagem ao qual são atribuídos significados, pelo contrário, tais distanciamentos e aproximações, explicitamente sociais, entre “a prática e a contemplação estética” e “a fabricação e o consumo de utilidades” são resultantes de processos intencionais dentre os “circuitos artísticos” (Durand, 1988, p. 124). Em Borba (2007, p. 59), compreende-se: “Sendo ‘imagética’ a natureza do significado, somente quando o leitor entra em contato com o texto é que se cria a condição

facultativa do ‘efeito’ de uma experiência estética”.

Em um recorte dos escritores contemporâneos com as obras em análise, observa-se a apresentação a seguir[2]. A autora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), estudada desde a graduação e mestrado, surge nessa pesquisa com textos que não foram anteriormente trabalhados: *Meu estranho diário* (1996), *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2019) e *O Escravo* (2023), ambos com publicações póstumas, contendo material autobiográfico, conteúdo notório de sua inserção no espaço literário na década de sessenta, o qual foi marcado por um sucesso mercadológico, e ficcional.

A autora realizou sua errância, refletida nos textos, entre os estados de Minas Gerais e São Paulo. De modo semelhante, as vestimentas das personagens instituem fortemente as estratégias e costumes da época, os temas, como o da loucura (de si e atribuída por um outro), assim como suas leituras pessoais de poetas de vanguardas como o Romantismo, e demais referenciais que serão discutidos no decorrer da pesquisa.

O terceiro texto mencionado da autora, *O Escravo* (2023), difere dos dois anteriores por se tratar de um romance ficcional. Escrito na década de 1950, apresenta como protagonistas os primos Rosa e Renato, que se inclinam a viver um amor romântico, mas, são impedidos pela vida e as particularidades impostas pela família do rapaz, que possui maiores condições financeiras. Na “sala de visitas”, espacialidade cara à autora, temas universais são postos em debate na obra e as visualidades se marcam pelas convergências e oposições aos textos anteriores publicados com maior teor autobiográfico.

A autora seguinte, Conceição Evaristo, é um dos mais importantes nomes da literatura brasileira contemporânea, destacando-se por sua produção dialógica entre vivência, memória e crítica social. Nascida em Belo Horizonte em 1946, teve trajetória marcada por enfrentamentos sociais e acadêmicos, consolidando-se como romancista, contista e poeta. Sua escrita, pautada na experiência da mulher negra, é

2 As edições das obras utilizadas para análise nessa tese, que aparecerão nas referências, poderão ser distintas ao ano de primeira publicação. Seguem as obras com essa diferença à primeira menção no texto da pesquisa: *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2019), ***Insubmissas lágrimas de Mulheres*** (2020), *O beijo na parede* (2020). Na teoria: Benjamin (2009). As obras de Carolina, embora estejam ambientadas na década de 60, estão sendo consideradas segundo a data da primeira publicação.

nomeada pela própria como escrevivência, um modo de inscrever, por meio das artes, as memórias e dores coletivas de um povo historicamente às margens.

A obra em estudo nesta tese, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), reúne contos que entrelaçam ficção e testemunho para dar voz às experiências plurais de mulheres negras brasileiras, marcadas por suas dores, resistências cotidianas e afetos. As personagens, inseridas em contextos de vulnerabilidade social, enfrentam opressões étnicas, de gênero e de classe, com suas histórias sendo costuradas pela insubmissão e ancestralidade.

O seguinte escritor selecionado nesta tese, o carioca Jeferson Tenório (1977), radicado em Porto Alegre, contribui para essa pesquisa com os seguintes títulos: *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso da pele* (2020a). A primeira obra, vencedora do prêmio de "Livro do Ano" da Associação Gaúcha dos Escritores, traz ao leitor a falta e seus estados internalizados: material e de afetos, especialmente pelo menino órfão João, que se vê descobrindo o mundo e a si, ora sozinho e ora na companhia dos moradores do cortiço em que passa a morar, como pelas profissionais do sexo ou os idosos às margens do sistema social e familiar tradicional. Reapresenta-se o sujeito negro, as vestimentas e seus discursos demarcados pelo espaço social, em extensão ao cenário que acompanha a trajetória do autor entre os dois mencionados estados: Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Assim como os textos de Carolina, evidencia-se como denominador comum em Tenório os registros de ambientes que expressam as condições das margens: as ruas, comunidades e arquiteturas.

O texto *Estela sem Deus* (2018) aborda o núcleo familiar da protagonista adolescente Estela, com a mãe Irene e o irmão Augusto, ambos os jovens ausentes da convivência com o progenitor. Nesse contexto de desordem externa e interna, confluem os questionamentos aos valores sociais e aos ideais cristãos vigentes. As afetações apresentadas, as elaborações e os repertórios visuais constituem um desdobramento na transição geográfica, desta vez, pelo caminho inverso do Sul do país em direção ao Rio.

As geografias transitórias e de origens, tal e qual os contextos históricos e as individualidades, parecem refletir na dimensão vestimentar, como a elaborada na narrativa de *O avesso da pele* (2020a), com a personagem de Pedro, o qual relata

suas experiências, memórias e afetações, assim como as de seus pais. Na narrativa em questão, o pai do protagonista, professor da educação básica e homem preto, tem a vida tirada por policiais. Devido ao fato de que se notam os preconceitos institucionalizados e materializados a partir de determinados corpos (étnicos) e roupas e acessórios utilizados pelas personagens. As imagens individuais e coletivas construídas ao longo dessa obra, como um necessário encerramento para estudo da trilogia do autor, dialoga com as demais produções elencadas.

Itamar Vieira Junior (1979), ganhador do Prêmio LeYa em 2018, do Prêmio Jabuti em 2020 e do Prêmio Oceanos em 2020, é um escritor baiano e autor do sucesso mercadológico *Torto Arado* (2019), que vem ganhando notoriedade popular e em premiações literárias desde seu lançamento. O texto, já considerado pela crítica como um clássico, traz a história da fictícia Água Negra, povoado da Bahia, com o registro do crescimento, alegrias e tragédias, em específico a compartilhada pelas irmãs Bibiana e Belonísia, despertando suas mais amplas internalizações e sentimentos contraditórios ao longo da narrativa, tendo como resultado um ápice (emocional, prático e histórico) no desfecho. Apura-se a mudança do foco narrativo entre as duas identidades femininas, desde a infância, e a importância de acessórios e vestimentas, com a construção narrativa do adorno corporal nos desenlaces mais significativos de todo o enredo. Exemplo ocorrido pela bolsa da avó mantida na casa da família ou o chapéu preto que carregava como simbologias de sua viuvez.

Doramar ou a Odisseia (2021), segundo texto analisado de Vieira Junior, apresenta um caráter épico estruturado em contos e repleto de personagens socialmente excluídas, especialmente as protagonistas femininas, em contextos na maioria urbanos. Por esse motivo, obtém-se uma visão geral e abrangente do Brasil, mesmo que de forma ficcionalizada, por intermédio dos textos e das vozes presentes. As estranhezas narrativas, os desdobramentos e a paleta de cores empregada configuram uma linguagem artística contemporânea, que se estabelece no campo cultural da mesma forma que a primeira produção do autor.

Salvar o fogo (2023), terceira obra analisada do escritor, trata a pobreza e exclusão de seus personagens, especialmente com foco em Luzia do Paraguagu, Moisés, o menino, e Mariinha, a Maria Cabocla que aparece em *Torto Arado* (2019). A narrativa transita entre passado e presente, se contextualiza no nordeste brasileiro

e resgata os abusos de poder da Igreja Católica na região em que vivem e sobrevivem as personagens, enfrentando os rastros de uma herança da colonização que os mantêm às margens.

O escritor e contista Marcos Caetano Corrêa (1982), com o nome artístico Tônio Caetano, de Porto Alegre (RS), lugar ao qual é acadêmico e intitulado Imortal desde 2020 da Academia Brasileira de Letras, pela Seccional Rio Grande do Sul, na cadeira 136 com o Patrono Lima Barreto, é vencedor do Prêmio Sesc de Literatura 2020 com *Terra nos cabelos* (2020), obra composta por contos. Em *Sobre o fundo azul da infância* (2020), trabalho estudado nessa pesquisa, e como se pode imaginar pelo título da obra, resgata-se memórias e estados internos da infância por meio do processo de ficcionalização literária, bem como, traz à luz lembranças rotineiras dessas primeiras afetações e vivências, por vezes, vistas como periféricas. O caráter de ludicidade, tal e qual outros aspectos da criação artística que se fazem presentes nesse texto, atravessam e costuram o enredo dos contos nessa obra, ao qual muitos são protagonizados por um menino tentando compreender a vida a sua volta.

A última escritora em estudo, Ruth Guimarães, nascida em 1920, foi uma das primeiras escritoras negras a ganhar projeção nacional na literatura brasileira, destacando-se como romancista, poeta, tradutora e pesquisadora do folclore, cuja obra permeia a cultura popular e o cotidiano rural de modo sensível, com erudição e compromisso com a ancestralidade afro-brasileira.

O seu livro em análise, *Contos do Céu e da Terra* (2021), é uma coletânea que reúne narrativas extraídas da tradição oral do Vale do Paraíba, região que abrange parte de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A autora utilizou técnicas de coleta folclórica aprendidas com Mário de Andrade entre 1942 e 1944 para compilar estas histórias. A obra destaca-se por sua abordagem das crenças, marcas de religiosidades e saberes populares.

Desta maneira, o grupo de escritores e suas respectivas obras que contribuíram para esta pesquisa, advindas de um território literário com peculiaridades e distinções, tiveram-nas selecionadas em listas de escolas, vestibulares e prêmios nos últimos anos, apresentando-se como um destaque subversivo e dialógico no espaço contemporâneo. Neste desdobramento, quanto ao

recorte feito, pode-se ler sob a ótica do conceito de escrevivência por Conceição Evaristo (2020), incluindo escritores e escritoras negras que narram processos de existências, ficcionais ou não, e refletem a respeito das condições coletivas. As escritas destacadas nesta pesquisa revelam personagens com testemunhos pessoais e, por vezes, cotidianos, na qual as individualidades esbarram em amplas realidades sociais. Trajetórias, identidades cambiantes, desigualdades e lutas compartilhadas marcam as reflexões que transbordam nestas narrativas:

> Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 38).

As poéticas debatidas se articulam entre as práticas investigativas estético-formais, o que se reflete neste breve, mas relevante, momento dos espaços habitáveis: qual espacialidade é essa? Quais corpos a ocupam (como o caso de sua elaboração na literatura) e de que modo se percebem estas linguagens em árvores genealógicas estéticas? Souza demarca a questão do vazio presente na interioridade de uma vestimenta, pois este é “um espaço interno a ser habitado pelo corpo” (Souza, 2014, p. 89). Muitas serão as personagens dos romances estudados, como o casal de primos Rosa e Renato em Carolina de Jesus, as irmãs Bibiana e Belonísia de Vieira Junior, João, Pedro ou as Estelas de Tenório, o menino que atravessa as infâncias em Tônio Caetano ou mesmo as figuras que se deparam com a religiosidade em Ruth Guimarães, dissidentes e cerceadas por espacialidades (interiores e exteriores) semelhantes a essas, buscando preenchê-las, como ocorre com a existência tida pelo imaginário do viver que é trabalhado e/ou sonhado.

Nesse contexto, o *corpus* revela uma riqueza sensível tanto das escritas de si quanto das ficcionalizadas. A interação estabelecida amplifica a leitura potencial sobre como as formulações de tecnologia de controle de subjetividades e identidades sociais, delineadas nesses textos a partir das personagens, incidindo sobre seus corpos e suas experiências narrativas, refletem processos formativos que permeiam a cultura nacional. O estudo tem origem em uma análise descritivo-interpretativa do texto literário, notadamente focada nas cores, espacialidades e vestimentas, mas aspiram atingir a autonomia poética dessas obras.

A reflexão perpassa a linha tênue de disputas no campo simbólico da moda e das vestimentas. A moda em sentido amplo opera com uma lógica de mercantilização, tendência, mídia e consumo, enquanto no campo da afro-brasilidade há outra possibilidade de articulação ligada a ancestralidade, a memória, a resistência, a religiosidade e a identidade como marcadores simbólicos e políticos e não apenas como tendências. Essas tensões são fundamentais para pensar moda e dimensão vestimentar e de que modo se aproximam ou se afastam. A dinâmica vestimentar entra como conceito que abarca prática cultural, corpo-território, prática ritual ou performativa, pertencimento, resistência e identidade. Essas análises não excluem a reflexão do trabalho quanto ao modo como a moda contemporânea absorve e/ou apropria-se desses signos das vestimentas (cores e formas) dando outros sentidos estéticos e reconfigurando seus significados primeiros.

Observa-se uma transubstancialização dos materiais, destacando o registro íntimo da experiência vestuária, na qual o ato de (se) criar torna-se essencial para a narrativa, assim como a estilização e as poéticas emergem como construtores de sentido. O entendimento usado de transubstancialização diz respeito à transformação de um signo ou objeto em outro, sem perda de sentido, mas com deslocamento de substância e função, pois o signo é acontecimento em devir. Para Deleuze (2015, p. 9), nunca está fixado no presente, mas sempre entre o que acaba de passar e o que vai acontecer. Tem-se, pela poética de materiais, experiências e recursos cotidianos, algo dotado de outra substância sensível-estética, como roupas e arquiteturas que, no texto, transbordam as noções tradicionais de dados visuo-espaciais:

> Por que o artista hoje parece incapaz de encontrar a transfiguração e a transubstancialização da forma que capte as coisas e as liberte de sua sujeição a uma realidade bruta e destrutiva? [...] Não uma arte política, não a política como arte, porém a arte como arquitetura de uma sociedade livre (Marcuse, 2000, p. 37).

Na dissertação de Mestrado, de mesma autoria desta tese, defendida em 2021, aborda-se o conceito de escritas de si, partindo de um entendimento amplo sobre a subjetividade posta em bell hooks (2013, p. 102): “Não é fácil dar nome à nossa dor, torná-la lugar de teorização”. A seguir, então, compreende-se o termo neste novo direcionamento de pesquisa, em aspecto dialógico com a leitura crítica

realizada por Conceição Evaristo:

> Se há uma literatura que nos invibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma auto-representação (Evaristo, 2005, p. 54).

As etapas conduzidas para elaborar esta tese envolveram um levantamento crítico e teórico, tal qual o método exploratório e bibliográfico de estudo comparativista, com a interseção entre a moda e a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura nos escritos literários de autores negros postos em diálogo, bem como pela teoria da arte e abordagens teórico-críticas. Nesse processo, os eixos teóricos foram adotados como ferramentas, guiando uma análise textual embasada nos pressupostos da cor, especialmente apropriada para a investigação de discursos considerados pós-modernos, com uma atenção específica às problemáticas relacionadas a estratégias de figuração[3]. Estas são entendidas como os modos discursivos e estéticos por meio dos quais os textos constroem sentidos, tensionam identidades e articulam mecanismos de persuasão, na formulação de corpos, espacialidades e estilização narrativa que atravessa as relações entre vestimenta, arquitetura e subjetividade.

A estrutura do trabalho foi delineada em duas partes essenciais e complementares: a discussão dos textos e autores pertinentes à teoria, com especial ênfase em dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura, e a análise das obras literárias. Cada uma dessas etapas contribui para a compreensão abrangente e interdisciplinar do papel desempenhado por atribuições visuais nas narrativas literárias, formando um arcabouço para a pesquisa proposta.

Os conteúdos distribuídos entre os tópicos se flexionarão entre suas temáticas, no entanto, pretende-se organizá-las didaticamente em repartições, de modo a facilitar-lhes a compreensão. Um exemplo são as separações entre cores primárias e neutras, as quais, nos fragmentos dos textos, aparecem em uma unicidade em alguns momentos. Será realizada uma apresentação de acordo com

[3] Quanto ao uso na tese de termos como estratégias de figuração, dispositivos de visibilidade, agenciamentos estéticos e tecnologia de controle, parte-se de Greimas (1966), Deleuze e Guattari (1980) e Foucault (1979), por sugestão da Profa. Dra. Regilane Barbosa Maceno.

os conteúdos que dominar cada trecho selecionado, de modo a facilitar a leitura das análises das obras.

A seguir, buscou-se elaborar um quadro que exemplifica os argumentos para a seleção do *corpus*. Justifica-se a aproximação entre as obras selecionadas, pois o eixo condutor são as matrizes (e os matizes) africanos e a construção sociopolítica advinda da expansão cultural negra. A tessitura e experimentação vista nas narrativas negras contemporâneas possibilitam a intersecção entre si, como ocorre com a escolha dos diários, contos e romances produzidos pelos autores e autoras em estudo, permitindo o recorte indicado.

Quadro 1 - Critérios de seleção do *corpus* e delimitação dos eixos analíticos em uma abordagem interdisciplinar

Justificativas para Seleção das Obras	**Eixos de Análise Comparativa**
Relevância da interdisciplinaridade entre literatura, dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura e as cores na cultura contemporânea.	Estudo da estética e simbolismo.
Expressão da identidade afro-brasileira mediante múltiplos repertórios visuais.	Impacto histórico e social.
Inovações estilísticas e narrativas na literatura afro-brasileira.	Transformações estilísticas e narrativas.
Diálogo com movimentos culturais e artísticos contemporâneos.	Recepção crítica.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Por conseguinte, cabe uma síntese do que cada um dos capítulos tratará. O capítulo 2, seguido do primeiro, a introdução, e intitulado como “Visualidades exploratórias e conversações pós-modernas: dimensão vestimentar, arquitetura das cores e dos lugares”, exibe o arcabouço teórico sobre vestimenta, cor e arquitetura na literatura afro-brasileira contemporânea, explorando diálogos entre estética, memória, resistência e espaços habitados. Examina-se como as cores, as vestimentas e as espacialidades arquitetônicas se articulam às narrativas, refletindo questões identitárias e históricas na perspectiva pós-moderna. Em “2.1 Uma teoria do vestir: roupas sobre nós”, discutem-se fundamentos psicológicos, filosóficos e

sociológicos da dimensão vestimentar, relacionando-os ao corpo, à individualidade e à coletividade nas narrativas estudadas. “2.2 Cor: olhar da gente sobre o mundo”, investiga a função estética, política e cultural das cores nas obras, considerando suas associações histórico-sociais, e como dialogam com as experiências e percepções das personagens.

O capítulo 3, “Tessituras da leitura: o corpo em narrativa”, realiza a leitura crítica do *corpus*, evidenciando como a dimensão vestimentar, a função simbólica dos espaços habitados e as cores constroem sentidos nas obras selecionadas, articulando estratégias narrativas e construções identitárias. “3.1 Vermelho, azul e amarelo: a importância das cores primárias na construção visual do texto literário”, analisa como as cores primárias estruturam sentidos nas narrativas, funcionando como eixo de subjetivação e memória. “3.2 Preto e branco: individualidade e coletividade das cores neutras como signos de personagens e identidades cambiantes”, examina o papel das cores neutras na construção de contrastes, tensões sociais e redefinições identitárias nas tramas, assim como os momentos em que veste o espaço com a cor. “3.3 Trajes da diáspora: vestimenta e perfumaria afrocêntradas”, discute os têxteis, os acessórios e a perfumaria enquanto demarcadores de afirmação expressiva, identitária e cultural, resistência e reelaboração de tradições no texto literário, bem como uma experiência corporal e linguagem política daquilo que se é sensorial e simbólico, como por exemplo, o cheiro. “3.4 Espacialidades arquitetônicas e errâncias memorialísticas”, analisa os perfis espaciais (casas, ruas, cidades, ambientes naturais) e os deslocamentos das personagens, observando como a arquitetura participa da construção memorialística e das poéticas.

Em “Considerações Finais” retomam-se os principais pontos de articulação entre as narrativas, ressaltando a relevância da integração entre dimensão vestimentar, cor e espaço habitado para compreender as narrativas afro-brasileiras contemporâneas, propondo novas perspectivas críticas para o campo literário e artístico. Nessa introdução, vale ainda dizer que as análises colocam em primeiro plano o texto literário e dialogam com teorias da moda, vestimenta, cores, espaço/arquitetura e estudos de outras linhas teórico-críticas que possibilitem a discussão mais ampla dos sentidos dessas imagens.

2 VISUALIDADES EXPLORATÓRIAS E CONVERSAÇÕES PÓS-MODERNAS: DIMENSÃO VESTIMENTAR, ARQUITETURA DAS CORES E DOS LUGARES

Cada pessoa carrega um aposento dentro de si.

(Kafka, 2006, p. 57)

A Moda, em sentido amplo, desponta como temporalidade acelerada, renovação periódica, distinção social e sistema simbólico autônomo. A referida teoria em estudo não entra para enquadrar as vestimentas afro-brasileiras, mas para apresentar tensões críticas e perspectiva ampla desse campo. Surgem os seguintes questionamentos: Como outros campos das vestimentas dialogam com esse sistema simbólico? Que referenciais é fornecido para a compreensão da vestimenta na literatura? Como é tratada a literatura contemporânea: moda e suas relações com um imaginário contemporâneo do vestir, mídia, consumo, visualidade e expectativas do corpo vestido? Dessa maneira, aponta-se que as práticas vestimentares estão em diálogo com esse sistema por apropriação, recusa ou deslocamento. O referencial teórico permite evidenciar, por contraste, os regimes de significação que escapam à lógica da moda no que tange à efemeridade e ao consumo, em especial aqueles vinculados a afro-brasilidade, cuja dimensão vestimentar se ancora em memória, ancestralidade e resistência. A moda também opera com a força identitária, marcas sociais, histórias e linguagem cultural, como ocorre em Barthes, 2009, por exemplo, ao analisar o texto presente em revistas de moda.

A moda pode marcar uma época e tempo, e a cor juntamente encenar o eco do aspecto social. Deste modo, as obras estudadas, quanto às vestimentas e as cores, entrecruzam-se na elaboração das personagens, da ocasião e do espaço, com destaque para o aspecto arquitetônico, como percebe-se no recorte do *corpus* em Carolina de Jesus, Evaristo, Tenório, Vieira Junior, Caetano e Guimarães: “O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço” (Nunes, 2008, p. 2).

Esse entrecruzamento amplia a visão interseccional das produções afro-brasileiras, de maneira que revela a reinterpretação e o reflexo da herança e da

experiência da ancestralidade; a importância dos símbolos culturais e a possibilidade contemporânea de transformação na narrativa; a crítica aos estereótipos; e uma maior exploração de ambientes arquitetônicos que contestem as realidades socioculturais impostas, em correspondência ao seu impacto afetivo e visual.

Ponderando que a cultura e a literatura nacionais são profundamente influenciadas pelas dinâmicas de poder eurocêntrico, é perceptível a manifestação de resistência por parte de grupos desde os estágios iniciais do processo de colonização do país. O sentido de moda esbarra nessa sistematização eurocentrada. Desse modo, busca-se, nessa tese, problematizar, refletir e, por vezes, romper com uma tradição de uso desse termo ao inserir a dimensão vestimentar; bem como, trazer ao debate e argumentação a vestimenta no estudo da poética afro-brasileira. O movimento de revide estabelece, assim, intricadas interseções de interesse dos autores estudados que se revelam como fundamentais para a abordagem proposta nesta tese. As cores, as vestimentas e a arquitetura do espaço surgem na narrativa como possibilidades dessas marcas de resistências e revide. Ao tratar do último marcador destacado para estudo, neste tópico, com enfoque na relação entre literatura e arquitetura, destaca-se:

> Arquitetura e literatura são formas distintas de manifestação artística, que unem a inteligência abstrata e racional à imaginação criadora na produção de obras de valor estético, autônomas e significativas. Apresentam-se, dessa forma, como construções humanas complexas, que envolvem conhecimento, invenção, expressão e produção, e revelam não apenas o universo socio-histórico-cultural em que foram produzidas, mas também um modo particular de encarar (assumir) e exercer a atividade criadora, a qual podemos chamar de projeto poético ou simplesmente poética, que rege o fazer artístico (Roland, 2008, p. 12).

As devidas relações entre a dimensão vestimentar e os aspectos psicológicos cabíveis em uma leitura do texto literário, de modo a expandir as diretrizes mais básicas que lhes sejam pertinentes, abrangem a interseção entre moral e vestuário. Tais atravessamentos constituem aspectos cruciais pertinentes a uma devida condição do olhar social à luz de Dias (1997), com destaque para uma leitura, do referido autor, psicanalítica, que será abordado nas análises.

Lipovetsky (2009), por sua vez, aborda os discursos e visualidades sob a perspectiva filosófica, delineando o percurso de produção desde a vestimenta aristocrática e/ou artesanal até a era consumada da pós-modernidade, passando pela fase de apogeu da alta-costura, a de Cem Anos, e pela abertura das décadas de 1950 a 1980.

O levantamento crítico a respeito da sociologia em relação à vestimenta, ao qual se vê enquanto um questionamento, por se tratar de um fato social em totalidade, aparece com respaldo em Godart (2010). Analisa-se, portanto, a afirmação da dimensão vestimentar e o indivíduo no que se refere à sociedade, em convergência com uma centralização das tendências; o tema da autonomia lido como emergência e dinâmica dos estilos; a personificação da vestimenta, das profissões e dos profissionais; a articulação que reforça as marcas e a imperialização de uma moda sistematizada.

Um preâmbulo da filosofia da arte, da estética e da vestimenta é percebida em Benjamin (2009). O percurso intelectual do pensador traz para o presente trabalho um marcador relevante: o capitalismo cultural do século XIX, a modernidade e as passagens parisienses, levando-se em consideração os temas geradores elencados. Registra-se a dimensão vestimentar do corpo e as classes sociais em discussão, elaboradas nas narrativas analisadas: o vestuário como forma-mercadoria; o corpo e sua imagem e, por subsequente, em uma reelaboração dos múltiplos modos de se sentir, enquanto deslocamento das formas e dos interesses das personagens e sujeitos históricos e sociopolíticos.

Dessa forma, ao abordar o artefato vestimentar como forma-mercadoria e expressão dos deslocamentos subjetivos nas narrativas, retoma-se a função da literatura enquanto espacialidade estética que reconfigura códigos, conforme Borba (2007), mobilizando no leitor uma experiência de reconhecimento crítico diante das estruturas culturais e históricas em relação: “A prosa ficcional da literatura é o espaço que promove uma ‘reorganização’ performática dos códigos dos sistemas sociais, de modo que o leitor, provocado pela experiência estética, busque respostas de compreensão do contexto social em que atua” (Borba, 2007, p. 59).

A apresentação e discussão a respeito da cor na dimensão vestimentar parte de Laver (1989), com o qual é resgatada uma abordagem eurocêntrica da história do

vestuário. Nesse momento, torna-se relevante perceber e pontuar criticamente as influências cromáticas e do vestuário nos embates sociais de cada época, assim como os reflexos das mencionadas regiões nos demais espaços geográficos, tal e qual na produção de autores teóricos e literários, bem como no *corpus* escolhido e na arte em geral. Neste viés, vale destacar o entendimento que essa pesquisa se debruça a respeito da noção de espacialidade e arquitetura:

> O espaço engloba constantemente nosso ser. Em função do volume do espaço nos movemos, percebemos formas, ouvimos sons, sentimos brisas, cheiramos as fragrâncias de um jardim em flor. É uma substância material como a madeira ou a pedra. Ainda assim, constitui uma emanação inerentemente informe. Sua forma visual, suas dimensões e escala, a qualidade de sua luz – todas essas qualidades dependem de nossa percepção dos limites espaciais definidos pelos elementos da forma. À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitetura começa a existir (Ching, 1998, p. 92).

Especialmente nas narrativas em estudo, percebe-se que as roupas e os lugares, assim como suas possibilidades e autorizações de cores, servem de mecanismos sociais para validar comportamentos, em destaque os das classes mais altas e das materializações de poder, assim como a tentativa de perpetuação no domínio cultural e socioeconômico. Contudo, historicamente, movimentos de grupos com demandas revolucionárias se utilizam das cores julgadas como socialmente impedidas para sair de um estado unicamente de opressão e construir novas narrativas, atravessando suas reivindicações a partir das visualidades reapresentadas. As individualidades das personagens estudados, por vezes, às margens, parecem avançar em conformidade com este segundo grupo, assim como, por meio do lugar em que ocupam, se veem possibilitadas de vir a ser e se tornarem corpos permitidos de seus vastos desejos:

> É nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos lugares, e graças aos lugares, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção – e, a bem da verdade, acabam decepcionados, na maioria das vezes (Bauman, 2021, p. 35).

Outrossim, é possível perceber as cores e suas paletas enquanto demarcação de movimentos políticos, agentes em destaque na história e demais possibilidades atualizadas pela pós-modernidade. Neste direcionamento, Eagleton

aborda a fragmentação e o relativismo da noção de pós-modernidade, amplamente utilizada como categoria norteadora nesta pesquisa:

> Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação (Eagleton, 1996, p. 7).

De modo semelhante a ideia de uma relação estreita com a subjetividade consciente, ao qual o sujeito partilha as minuciosidades comportamentais pelo repertório visual, conforme ocorre no *corpus* de Carolina de Jesus, Evaristo, Tenório, Vieira Junior, Caetano e Guimarães: “A narrativa identitária pós-moderna faz da voz que narra um elemento de convergência daqueles que ancoram a subjetividade no reconhecimento discursivo do si-mesmo” (Ribeiro da Silva, 2023, p. 247).

A discussão sobre o cenário da narrativa literária afro-brasileira, assim como outras abordagens culturais em diálogos com a produção desses autores, como as teorias contemporâneas da vestimenta e da arquitetura, especialmente com os recortes analíticos tratando-se das formas de manifestação e discurso pós-modernos no Brasil e exterior, são atravessamentos pertinentes para esse recorte da pesquisa, conforme evidencia-se pela relação dialógica entre as artes destacadas para estudo: "A arquitetura seria para o espaço o que a narrativa é para o tempo, a saber, uma operação 'configurante'; um paralelismo entre, por um lado, construir, portanto, edificar no espaço e, por outro, contar, criar uma intriga no tempo” (Masseran, 2009, p. 108).

A introdução e justificativa aos autores literários e teóricos em diálogo nas Ciências Humanas, com a literatura em destaque, resgata as implicações e experiências oferecidas nesta pesquisa, em particular as teorias da moda, especificamente a dimensão vestimentar, quando situados como aspectos metodológicos, fazendo parte de uma exposição que os relaciona aos principais conceitos sobre pós-modernidade. O discurso e as questões que dialogam com a teoria apropriada, e às vezes em espaços de marginalidade no campo da ciência, podem ser orientados de forma a questionar o que se pensar sobre a dinâmica vestimentar na literatura, em adição a por qual razão considerar essa poética do vestir na narrativa afro-brasileira contemporânea; como o uso das roupas, adornos e

têxteis, em gestos, cores e modos de uso, enquanto linguagem narrativa e ação estético-política, com o corpo narrado reinscrevendo pertencimentos e disputando sentidos em espacialidades marcadas pela colonialidade.

A tradição artística e filosófica distingue o pensamento crítico do comum, organizando-se pelas vivências do sujeito em sociedade; por este sentido, o pensamento crítico e como experiência, vinculado à realidade sociocultural, torna-se interessante, sobretudo, ideologicamente, quanto ao ato de pensar como um esforço individual e, consequentemente, analítico.

Neste raciocínio, a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura e a literatura entram no campo das artes a partir de sua abstração (de um projeto, esboço e/ou rascunho) e vão em sondagem da realização da obra, visto que: "A literatura brasileira contemporânea tem representado o espaço urbano não apenas como cenário, mas como elemento ativo na construção das narrativas, refletindo e influenciando as dinâmicas sociais e culturais" (Ferreira, 2015, p. 15).

Desde as civilizações antigas, o sujeito é simbolicamente colocado a refletir, ao enfatizar cenários de crise para deslocar a crítica individual e a memória coletiva. Isso ocorre de forma concreta e ideológica, exigindo mediação com o que se entende ser real. A vestimenta, como fenômeno e organização social e da aparência, não deve ser entendida na pesquisa fora dos debates sobre cultura ou mesmo o pensamento manifestado, bem como se deve seguir no que tange às formas de arte, como pela noção pós-moderna de memória posta no espaço narrativo: "Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante" (Bachelard, 1993, p. 28).

O vestuário aparece como um fenômeno e uma organização pessoal da aparência das personagens presentes nos relatos literários. Esse processo de elaboração, isto é, a realidade que transcende a obra da literatura e se encontra com a visualidade, se revela mediante o ato de pensar, idealizar e abstrair do estilista que está planejando um desfile ou coleção, considerada, neste direcionamento argumentativo, como o conjunto das formas que surgem de ideias, transitando, por vezes, entre os espaços de arte. O entendimento sobre a linguagem artística é baseado nas considerações de que o(a) escritor(a) contemporâneo(a) indaga uma materialização formal (o livro) para resolver suas ideias literárias, enquanto a arte

convencionalmente explora uma solução de ideias por meio do material.

Do ponto de vista da vestimenta e da arquitetura, a história, o tempo e a espacialidade, nas obras analisadas, manifestam-se por meio daquilo que é narrado como matéria sensível. A cultura, nesse aspecto, emerge como visualidade, ou seja, um conjunto de sensibilidades históricas vistas a partir das perspectivas das personagens e narradores, formando repertertórios visuais. Essas representações, nas obras literárias selecionadas, colocam-se em diálogo com os períodos históricos registrados. Roupas, cores e espacialidades são elementos estruturantes das narrativas remetendo a ideologiais políticas e artísticas. A arquitetura aproxima-se da dimensão vestimentar, nesse aspecto cultural:

> [...] a arquitetura, para nós, não é um mero parque de diversões de ideias estético-formais, nem somente a resolução prática de tarefas definidas. A arquitetura é, como arte, aquela que dá forma ao conteúdo cultural na tridimensionalidade do espaço empírico (Adler, 2000, p. 15).

A caracterização da vestimenta está sujeita à leitura de imagem dos corpos das personagens, tornando-se assim um terceiro indicador autônomo, mas não totalmente destacado: o corpo nu das personagens, a moda/vestimenta e o corpo vestido (com o tecido das formas ou material acabado como vestuário), que neste material teórico, devidamente explorado, será considerado brevemente para tratar da centralidade argumentativa das estratégias de figuração sistematizadas. Essa referida imagem aparece para as personagens de forma a extrapolar noções de percepção, sendo feita uma leitura ampla de seu meio, assim como as noções postas em Damásio (2010, p. 36):

> O cérebro mapeia o mundo em seu redor, bem como o seu próprio funcionamento. Esses mapas são experienciados como imagens na nossa mente, e o termo imagem refere-se não só às imagens de tipo visual mas também a imagens com origem em qualquer sentido, sejam elas auditivas, viscerais, ou tácteis, por exemplo.

Os entrecruzamentos temporais não podem ser excluídos dessa discussão, pois a visualidade, nessas narrativas, está ligada à percepção das formas. Nesse sentido, o tempo histórico, individual ou subjetivo, é compreendido pela preparação e manifestação vivenciada no texto literário, percebendo as dinâmicas e as significações dentro da narrativa.

Os romances exploram as faces inegociáveis da existência, como o nascimento e a finitude, evidenciando-se por intermédio de narrativas que seguem essa trajetória. Isso se manifesta na ideologia que impulsiona um grupo de personagens a perseguir um jovem negro, acusado injustamente de roubar um boné, por exemplo. Além disso, na mesma obra, *O avesso da pele,* aborda-se a fase adulta do protagonista, destacando suas experiências de abordagens policiais excessivas e infundadas, como o caso de ser parado por usar uma jaqueta preta.

Em paralelo, o mesmo romance apresenta unidades figurativas, como um maiô azul que proporciona privacidade às personagens femininas ao esconder suas intimidades físicas na praia em que residem. Outro exemplo é a maleta de couro da personagem da avó em *Torto Arado* que carrega consigo um segredo e antecipa uma tragédia iminente. Essas imagens recorrentes nos romances exploram profundamente a experiência humana, ao longo das diferentes fases da vida, revelando aspectos sociais, culturais e pessoais. Observa-se, nos exemplos do parágrafo anterior, o desenvolvimento da história que se desenrola, o tempo em movimento e a transformação e a presentificação dos componentes sociais discutidos. Nesse raciocínio, pensa-se na visualidade em sua relação com a literatura para refletir criticamente a sociedade.

Adiante, a respeito de considerar a vestimenta na narrativa afro-brasileira contemporânea, surge a necessidade de pensá-la em relação ao recorte apresentado da seleção de obras, assim, algumas questões fundamentais ao tema devem ser elencadas. As análises nas Ciências Humanas consideram para quem é a vestimenta, questionamento que conduz à tese deste projeto, o qual não procura expor uma cronologia, mas os direcionamentos fundamentais ao tema, tais como: relações pós-modernas, produção e projeção nas artes e possibilidades de diálogo entre visualidades e a literatura.

Sob a perspectiva sociológica, a vestimenta emerge nas narrativas como uma expressão organizada da aparência e do comportamento/atitude, configurando-se como um fenômeno social. O termo comportamento é particularmente estabelecido pelas interações entre o social e o individual, manifestando-se nas personagens (consumidor) por meio das escolhas adotadas e implementadas de maneira orgânica. O estilo singular de cada personagem se evidencia como um parâmetro

distintivo e de pertencimento ao universo narrativo, introduzindo uma contradição que desempenha um papel notável na dinâmica entre o indivíduo e a sociedade. Essa relação é frequentemente organizada pela personagem (corpo) na espacialidade ocupada, delineando complexas interações socioculturais:

> Depois da arte, exploramos a moda, que apesar de ser um sistema envolvido de místicas, fornece uma interessante dinâmica, contaminadora e aberta às possibilidades de renovação dos modos de estar e vir a ser. Com diversas conexões, pode comunicar claramente inúmeros discursos, porém, no cotidiano, as práticas e formulações vestimentares extrapolam a moda do sistema mercadológico e acende linhas de força. Permite-nos eleger este ou aquele gosto gerando narrativas espetaculares (Portela, 2011, p. 293).

A concepção de uma sociedade pós-moderna ou pós-industrial implica na compreensão da relação da vestimenta com as transformações econômicas do sistema como um todo, buscando influenciar até mesmo os conceitos de lazer e trabalho, divididos por marcadores visuais, refletidos nas vestimentas dos indivíduos.

Esta perspectiva discursiva tem sido prevalente nas últimas décadas, assim como no mundo digital, cada vez mais abrangente e influente como meios de comunicação e comportamento. As mudanças abordadas rompem determinados padrões tradicionais de espaço público e privado, resultando em uma redefinição na forma como passado e presente são percebidos.

No campo da literatura, identifica-se a compreensão de três eixos norteadores para a presença das espacialidades, conforme aponta Antônio Dimas (1987): pode adquirir um estatuto tão significativo quanto os demais fragmentos da composição em poéticas; de maneira diluída, exercendo função secundária; ou revelar, de maneira gradativa, sua funcionalidade e organicidade, integrando-se de forma harmônica à estrutura narrativa, a ponto de sua presença ser percebida apenas na articulação sutil com os outros componentes do texto.

Neste direcionamento, para Gaston Bachelard (1993, p. 25), a casa (espaço considerado privado) constitui um dos mais revelantes pilares de integração da vida interior humana, pois é nela que se organizam pensamentos, memórias e sonhos. Sem esse espaço íntimo, afirma o autor, “o homem seria um ser disperso”, o que se complementa:

> É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num

> “canto do mundo”. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. [...] Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (Bachelard, 1993, p. 23-25).

Pondera-se, nas análises desta tese, que há diluição das fronteiras entre espaço público e privado desde a história da escravidão, uma vez que o privado diz respeito também à propriedade, ou seja, ser proprietário no sistema capitalista. A população evidenciada nos romances, contos e diários, por vezes, não são proprietárias de seus espaços. Desse modo o privado é afetado pela condição precária de moradia e pelo fato das personagens estarem sujeitas à invasão de seus espaços íntimos.

Quanto aos grupos sociais em geral, estes interagem entre si por meio das mudanças e significados atribuídos às roupas, comunicando algo significativo dentro de cada sistema. Em sociedades consideradas fragmentadas, observa-se a desarticulação entre trabalho e lazer, uma característica evidente desde o final do século XX. No contexto profissional, conforme Crane (2006), as vestimentas transmitem mensagens tidas como inconsistentes ou incongruentes, sem um denominador comum forte, especialmente quando comparadas ao espaço reservado para atividades de lazer.

A pós-modernidade na cultura e na vestimenta é percebida e, por vezes, conceituada em sua fragmentação, assim como nos campos das artes e ciências humanas. A produção em um contexto pós-industrial, restada em Crane (2006), é interpretada de maneira a estabelecer uma relação ambígua e contraditória com o tradicional racionalismo, que dominou no século XIX. Essa abordagem adota um caráter dialógico em relação à crítica científica e tecnológica, permeando os processos metodológicos e de criação. Nesse sentido, ocorre uma quebra de entendimento das fronteiras culturais, expandindo referenciais, assim como aconteceu no discurso moderno entre classes sociais, com suas teorizações anteriores de progresso e temáticas sistematizadas, interpretativas e totalizantes.

Numa perspectiva sociológica, a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura se revelam como atividades intrinsecamente vinculadas à economia e à

indústria criativa, conforme evidenciado pelos autores literários em diálogo, sem, no entanto, se desvincular de seu caráter artístico e da sua capacidade de gerar símbolos. O termo transcende a mera criação de peças de vestuário e tridimensionalidades habitáveis, transformando-se em objetos portadores de significados profundos.

A vestimenta, conforme será aprofundado no tópico seguinte, manifesta-se como princípio afirmativo, imerso em processos de imitação e diferenciação entre as personagens, especialmente por meio de sinais incorporados às vestimentas. Outro aspecto relevante é a convergência de repertórios visuais e culturais, uma dimensão que promove diversas influências, ainda que se observe, evidentemente, a centralização de referências estéticas notáveis, sobretudo entre escritores contemporâneos que conseguem destacar-se no mercado. Assim, a compreensão abrangente da visualidade é atravessada por bases e tendências comuns, sempre em constante renovação.

Deste modo, o percurso deste capítulo buscou consolidar as bases teóricas que sustentam a investigação, iluminando como vestimenta, cor e arquitetura produzem sentidos na narrativa afro-brasileira contemporânea. Ao articular perspectivas estéticas, históricas e filosóficas, foram delineados os fundamentos que permitem compreender o corpo e o espaço como superfícies de inscrição sensível e política. As reflexões desenvolvidas aqui abrem passagem para as leituras dos capítulos seguintes, no qual essas formulações conceituais serão mostradas no tecido concreto das obras, desdobrando seus efeitos na construção das personagens, das visualidades e dos estados de subjetivação.

2.1 UMA TEORIA DO VESTIR: ROUPAS SOBRE NÓS

As roupas da época da guerra demonstram com que força a moda reflete a situação econômica e política vigente, a atmosfera do momento.
(Christina Probert, 1989)

A relação que se estabelece entre a vestimenta e os núcleos de estudo da visualidade e do texto narrativo pode ser lida erroneamente na pós-modernidade quando observada exclusivamente pelo seu caráter estético. Por esse motivo, a atenção nesta pesquisa aborda, inicialmente, Laver (1989), que traz a descrição de técnicas primitivas da relação entre o homem e o vestuário. Nesse viés histórico, já há o uso de fibras vegetais, como amoreira, figueira e de tinta colorida (pigmentação natural das roupas):

> A casca era arrancada e mergulhada em água. Três camadas eram então colocadas sobre uma pedra chata, sendo as fibras da camada do meio dispostas de modo a formar ângulos retos com as das outras duas. As camadas eram então sovadas com um malho até que se juntassem e passava-se óleo ou tinta no tecido resultante para aumentar sua durabilidade (Laver, 1989, p. 11).

Dessa maneira, pensa-se que abordar o trabalho da presentificação das cores e as composições de sentidos no texto literário é estar atento a um olhar que abrange desde as primeiras relações espontâneas ou planejadas que se tem registro da humanidade à respectiva vestimenta das épocas. Seja pelo uso de tintas voltadas à durabilidade, uma paleta específica que caracteriza a modernidade ou tons que demarcam discursos ideológicos e políticos, assim como outros componentes passíveis de uma leitura interpretativa.

O trabalho artístico na visualidade é lido dentro da organização de um sistema de influências e valores em maior e menor grau, socialmente estabelecido pelas relações de poder vigentes em determinadas épocas, assim: “Esse prestígio será tanto maior quanto maior o esforço despendido ao longo do tempo para formar uma ‘tradição’” (Durand, 1988, p. 123). Arte, vestimenta e literatura, dentro do cenário cultural nacional, são entendidas pelas construções ideológicas e de domínio. Neste sentido, lê-se em Said (1990) a noção de que: “poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores) [...], por vezes, é um

conhecimento fundamentado que está atrelado aos poderes político e moral" (Said, 1990, p. 24).

A vestimenta é definida da seguinte maneira em Durand (1988, p. 123): "Se a roupa desempenha tantas funções práticas, o estilismo em vestuário é forçosamente arte visual aplicada". Acredita-se, nesse direcionamento argumentativo, quanto às possibilidades de manifestação e formas dos trabalhos vinculados a essa área, que: "Seus suportes são o tecido, a linha, os botões e o corpo humano, assim como em pintura serão as tintas e as telas, ou, em escultura, o mármore ou o bronze" (Durand, 1988, p. 123).

Na literatura, com destaque neste trabalho para a afro-brasileira, as visualidades surgem enquanto pilares demarcatórios, seja das experiências ou de si, para as personagens inseridas na narrativa. Neste entendimento, observa-se, a respeito da vestimenta, em (Durand, 1988, p. 11): "O vestuário é assim um classificador instantâneo de indivíduos em hierarquias sociais. É também um indicador de momentos da vida do indivíduo no interior de um grupo ou da vida de um grupo no interior da sociedade".

Parte-se, em um primeiro momento, da afirmação do vestuário enquanto esse indicador do sujeito-personagem em relações coletivas, por analogias estruturais em um contexto do grupo em que se percebe inserido e refletido socialmente, para realizar o debate introdutório sobre como se manifesta a vestimenta e como compreendê-la representada na narrativa literária. Considera-se, evidentemente, o fato de o texto pertencer ao século passado, o que muitas vezes pode significar que comportamentos atualmente naturalizados eram, no máximo, tidos como vanguardas da época e até pouco tempo não estavam voltados para uma devida atenção teórica.

No contexto de extrema exposição em redes sociais, em que uma porcentagem notória de sujeitos ao menos já ouviu falar dos signos presentes nas mídias, ainda que sem profundidade ou a devida alfabetização tecnológica, detecta-se a demanda de uma pluralidade de informações, acessos, identidades e por conhecimentos específicos ou amplamente especializados. Em Crane (2006, p. 45), discute-se como os processos de difusão das informações foram acelerados em função das mídias, "o que leva à rápida informação a respeito de novos estilos em

todos os níveis do sistema". Em raciocínio não muito distante, o autor complementa sobre esse acesso à informação e seu respaldo histórico a partir do século XIX, partindo da classe operária em uma maior atuação no cenário público:

> A mudança de seus conceitos de si mesmos como cidadãos pode ter sido sinalizada pelo uso de novos tipos de vestuário para indicar suas visões modificadas do próprio status social. Em geral, à medida que as redes sociais do indivíduo se expandem, ou que seus contatos se tornam mais variados, ele é exposto a novas formas de cultura e torna-se propenso a adotá-las (Crane, 2006, p. 33)

Evidencia-se quanto à afirmação indivíduo-grupo-sociedade em relação com a vestimenta o fato de, por vezes, demarcarem o modo de se vestir, pois, assim foi historicamente, com forte domínio das classes sociais mais altas e os respectivos dispositivos de visibilidade pela roupa, como se vê quanto às possibilidades de utilização das cores. Na contemporaneidade, percebem-se tais demarcações em trajes religiosos, a exemplo dos vinculados ao cristianismo, às religiões de matrizes africanas, entre tantas outras.

A vestimenta parece capaz de demarcar estrategicamente um grupo na sociedade e narrativa pós-moderna, mesmo os que não portem significados espirituais ou vinculados às crenças: uniformes escolares, militares, de trabalho, logotipos de empresas e profissões com restrições cromáticas, como assinala-se pelo fragmento a seguir: "O terno de trabalho começa a ser visto mais como uniforme que esconde a identidade do indivíduo do que um traje que a revela" (Crane, 2006, p. 343).

Deste modo, este processo de despersonalização evidencia-se ao tratar de pessoas privadas de liberdade, mantidas em sistemas penitenciários, de forma cumulativa aos prestadores de serviço de forma geral, normalmente distinguidos de acordo com os gêneros (mesmo que seja notável o número de grupos, como exemplo na comunidade LBGTQIA+ que, por vezes, tem sujeitos que não demarcam seus corpos com as mesmas vestimentas socialmente estabelecidas). Isso posto, deve-se considerar a indústria das estampas, que se divide entre faixas etárias, assim por diante. Especificamente quanto aos uniformes, complementa Crane (2006, p. 22): "Por séculos têm-se usado uniformes (militares, políticos ou religiosos) para impor identidades sociais aos indivíduos de forma mais ou menos voluntária".

Em geral, torna-se perceptível como os mencionados discursos ideológicos e

visuais na pós-modernidade, de modo favorável ou contrário, são atravessados pelos meios de comunicação mais atuais, assim como se pode compreender a crescente adesão às inteligências artificiais como mecanismo de potente influência nos demarcadores comportamentais e de estilo, assim como o foram por décadas influenciados pelo rádio, cinema e televisão, pois, “se existe um modelo de comportamento, ele é tirado da cultura de mídia” (Crane, 2006, p. 333).

O vestuário considerado como marca classificadora dos indivíduos em uma hierarquização social aponta para um longo viés de argumentação e (des)atualização às marcações culturais propostas. No decorrer do século XXI, o sujeito político e histórico expõe sua tentativa de um comportamento que transita entre classes sociais. Com as várias possibilidades de pagamento, qualidade do material das roupas no momento de feitura e demais fatores relacionados à produção e aquisição das vestimentas, estas aparecem como qualquer outro produto: um item de consumo, no qual se tem a peça pronta, o tecido que será utilizado, a loja dos mais novos ou menos. Tendo em vista os apontamentos, cabe o questionamento sobre como o vestuário na pós-modernidade se estabelece como estratégia de figuração social. E, fundamentalmente, de que forma isso se constrói nos textos literários selecionados para o debate.

As literaturas de autoria negra estudadas, nesta pesquisa, parecem apontar um dos caminhos argumentativos: independente do momento histórico, falar de vestimenta é pensar o corpo, seja nu, vestido ou histórico e social, visto que as roupas dependem das correlações diretas com quem as veste. Nas narrativas, os corpos negros são atravessados pelos debates sociais: uma blusa com capuz, uma roupa com volume ou uma máscara de proteção têm valor metafórico, motivo pelo qual são lidos e debatidos nas obras.

Neste entendimento, quando se abordam predominantemente as classes sociais, percebe-se que alguns debates foram dissociados dos indivíduos, enquanto outros persistem na contemporaneidade, resultado de um contínuo sistema de opressão, embora não universal.

Na pós-modernidade, demonstra-se a desconstrução de valores e uma pretensão de nova ótica, no que diz respeito ao fazer e vender do vestuário, em especial, com o surgimento da costura industrial, as produções em largas escalas e

as inovações têxteis. Neste direcionamento, destaca Durand (1988, p. 38):

> De um modo geral, foi a "alta" sociedade em si que começou a perder importância como expressão de bom gosto e de modelo de vida. Em um mundo onde cada vez mais agressivamente se contestam os privilégios da riqueza, mais estes tendem à discrição, fugido das luzes da ribalta. […] a ostentação de riqueza na roupa foi sendo aos poucos contestadas em nome de princípios de igualitarismo social que ganharam reforço em justificativas de praticidade, de higiene e até mesmo de segurança pessoal, pois, com o aumento da violência urbana, ficou perigoso ostentar luxo em recintos públicos. […] Tudo isso se deu em meio a um lento, mas decisivo, declínio da alta burguesia cosmopolita na formação do gosto.

Em uma leitura da vestimenta enquanto discurso e textualidade, a compreensão estabelecida surge como um parâmetro que pode atravessar os estudos históricos, priorizados em períodos, de modo a perceber uma maior confluência das vozes discutidas, como se nota pelo fragmento a seguir: "[…] desde sempre uma das formas do sujeito problematizar a sua posição é pela imagem própria em função da vestimenta" (Dias, 1997, p. 12). Pensa-se, a partir deste raciocínio, a moda associada à (re)construção de posição social dos indivíduos, "determinando o modo de relação com a vestimenta" (Dias, 1997, p. 12).

A vestimenta como construção de uma visualidade dos sujeitos, assim como a manifestação nos textos literários, surge de modo direto entre as relações com os valores morais, tal como essa percepção e o elaborar de uma imagem de si. Ou seja, é inevitável entender essa construção, de modo que "tanto a moda quanto a roupa excederão os limites do consumismo e do utilitarismo" (Dias, 1997, p. 14). Muito além de objeção à vestimenta, destaca-se, interessa a integração com o corpo e o "eu".

Em uma observação da história eurocêntrica com forte viés cristão no imaginário coletivo e pertencente a esses debates elencados, comenta-se que desde a composição do mito de Adão e Eva expulsos do paraíso, ausentes da sexualidade, "o homem deverá de se confrontar com sua condição sexuada, desde sempre associada à vestimenta" (Dias, 1997, p. 26).

A vestimenta se constrói a partir de sua funcionalidade em "gerir vestes que permitam assumir uma identidade" (Dias, 1997, p. 27), pois sejam esses sujeitos partes da cultura ou representados por esta, assinala-se a possibilidade de se imaginar e fazer um outro pelas roupas. É indispensável pensar em um

entendimento da satisfação do ato de se vestir e a aceitação do que é vestido, gerando, deste modo, o que é descrito como “redução dos prazeres auto-eróticos e narcísicos” (Dias, 1997, p. 67); ou seja, os estados de alma destes indivíduos postos em debate diretamente pela prática do que, e como, o “eu” se é e está vestido.

No campo dos estudos pós-coloniais, que dialoga com as obras analisadas, o conceito de outremização, conforme Alves (2006), que surgirá ao longo desta pesquisa, direciona-se ao processo pelo qual o discurso imperial cria e impõe a ideia de outro, relegando os sujeitos coloniais à alteridade e desumanizando-os. O conceito, desenvolvido por Spivak (apud Alves, 2006), destaca a manipulação ideológica que utiliza estereótipos, como os de "pagão", "canibal” ou "racialmente inferior", para justificar a exploração colonial e a subordinação dos povos colonizados. Cabe mencionar, nesse direcionamento, personagens tomados pelo pensamento eurocêntrico como inferiores, tais o Calibã, de Shakespeare, que em *A Tempestade* (1611) recebe nomes dos piores como “monstro” e “inumano”. Ou mesmo o modo como Monteiro Lobato trata o habitante pobre e rural no conto *Velha Praga* (1914), como “funesto parasita da terra” e “semi-selvagem”.

Deste modo, trata-se da imposição de uma identidade inferior, muitas vezes por meio de discursos que associam os colonizados a práticas bárbaras ou imorais, como a suposta prática de canibalismo ou degeneração sexual. Além disso, a imposição da religião, da língua e da cultura europeias, ainda conforme Alves (2006), reforçava a divisão binária entre colonizador e colonizado, enquanto ocultava as verdadeiras intenções econômicas e racistas do processo colonial. Tais práticas visavam subjugar os povos colonizados, além de legitimar e perpetuar a exploração. A outremização moldava a identidade do sujeito colonial, muitas vezes levando à internalização dos estereótipos e à crise identitária e, por vezes, perpetua em práticas pós-modernas, ao que se pode relacionar a vestimenta como forma de resistência a esse processo.

Ao tratar dos processos de identificação pela vestimenta, estes são elencados de forma capacitadora em produzir mudanças na imagem do sujeito, enquanto uma distinção, ressignificação e aceleração do tempo. A vestimenta e a cronologia, desta maneira, são lidas em seus estados históricos, socioculturais e de subjetivação. A

ideia da linguagem pode ser resgatada enquanto uma tentativa de associar tudo o que parece velado na contemporaneidade, inclusive de si mesmo, para aquilo que se pode ser externalizado: “O que existe por detrás de suas vestes, o ser falante jamais haverá de descobrir” (Dias, 1997, p. 71).

Desta forma, entende-se a existência de limites entre o indivíduo e as percepções, comportamentos e racionalizações. Isto aparece pelo tema da nudez, que há muito foi impedido ao sujeito histórico em habitá-la e, consequentemente, perde-se uma parte de si; mas, pouco pode ser afirmado de um processo inverso, visto que por estar sempre vestido, o “eu” não “impede que ela [a nudez] nos habite em diferentes momentos” (Dias, 1997, p. 73). Em direcionamento similar, Benjamin realiza uma afirmação, contextualizada em sua leitura do século XX, de que a moda tem como marca “sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total” (Benjamin, 2009, p. 106).

Desta maneira, verifica-se que cada ideia elaborada em análise modela tipos distintos de roupas. A nudez, por exemplo, aparece desde forma consensual e mútua entre personagens, ou forçada, como símbolo de violência, e mesmo como símbolo constrangedor de si, entre outros tópicos, comumente acompanhada de seus adequados verbos e adjetivos, em tentativas de sintonia na construção desses sentidos. Neste raciocínio, de modo geral, destaca Dias (1997, p. 73):

> O que segue aqui sustentado é um fato trivial, o campo da linguagem produz uma escolha forçada de roupa, de sentido. Que pode ser tanto no sentido de fazer uma vigência do instituído quanto da criação de outras escolhas, em função de sua resposta à nudez que lhe atravessa.

Ao se discutir os níveis da vestimenta, estabelece-se um parâmetro de registro significativo, principalmente de modo a extrapolar os limites já abordados, surgindo a discussão sobre o vazio. Neste direcionamento argumentativo, fazem-se as seguintes ponderações em Dias (1997, p. 88): “[…] a primeira consideração sobre o vazio tem lugar, na medida em que a vestimenta não cobre o sujeito por inteiro, ou seja, a roupa deixa sempre um vazio, por onde o ser de desejo se manifesta”.

O vazio é abordado na tese de doutorado de Souza (2013), ao tratar de estruturas têxteis, dialogando entre a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura, o que pondera a seguir: “Muitas vezes a presença do vazio é o fator determinante da estrutura formal” (Souza, 2013, p. 20). Na literatura podem ser

igualmente observadas a composição dessas espacialidades internas resididas pelo corpo das personagens.

O estar vestido é a linguagem consolidada e o vestir-se a linguagem em processo na obra. Pretende-se estabelecer um raciocínio que argumente uma relevante distinção para este trabalho: entre o ser vestido e o ato de se vestir. Uma personagem na literatura que aparece vestida pode ser lida como inclusa na linguagem (textual, visual e performática) da obra, enquanto aquela que realiza a gestualidade de se cobrir ou despir pelas roupas presentifica na narrativa as mesmas características apontadas por Dias (1997, p. 134) sobre a moda neste contexto, pois o vestir-se surge enquanto "[…] efeito de percurso, de elaboração, pela linguagem".Torna-se perceptível o debate construído acerca da vestimenta em seu caráter expressivo, discursivo (linguagem dos falantes), teorizada à imagem própria, e relacionado a condição de ser que apura uma completude de seu gozo.

Neste direcionamento, estabelece-se uma importante discussão quanto ao caráter social da visualidade, evidenciando o papel da vestimenta e da espacialidade no posicionamento ocupado pelo sujeito dentro das estruturas sociais, em contextos históricos e épocas distintas. Nos textos literários, é possível identificar as características demarcadas na roupa, assim como os momentos em que a personagem as aceita em uma lógica de continuidade e repetição, ou as subverte, rompendo com o sistema em que está inserida. Essa dinâmica cria um diálogo direto com "sua posição nas estruturas sociais" de modo que "negociam as fronteiras de status" (Crane, 2006, p. 21).

Ao longo dos séculos, as tridimensionalidades habitáveis foram um importante mecanismo social para a elaboração da identidade individual e pública, com capacidade expressiva desses sujeitos, tais como "ocupação, identidade regional, religião e classe social" (Crane, 2006, p. 21). Torna-se difícil promover uma desvinculação plena, no plano discursivo e artístico, entre a vestimenta e as ideologias ou os processos de subjetivação que atravessam as personagens construídas nos textos afro-brasileiros em análise, de modo que essas figuras emergem como possibilidades diretas de resistência cultural no interior da sociedade.

Uma análise aprofundada dos recursos têxteis em sua relação com o

comportamento humano mostra-se viável, ao articular a elaboração dos textos à construção e reafirmação de identidades no contexto social. As escolhas de vestuário têm o potencial de facilitar ou mesmo impedir a expressão dessas identidades cambiantes. Neste direcionamento, evidencia-se o entendimento da vestimenta em sua amplitude de significados, como se destaca em Crane (2006) que pode ocorrer de modos “passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência” (Crane, 2006, p. 22). Desta maneira, as vestimentas influenciam na expressão e comunicação entre as personagens, notadamente em um processo de subjetivação, em que o estado de conforto com aquilo que se veste pode ser externalizando na narrativa na forma de sentimentos.

A análise das classes sociais por meio da vestimenta explora a noção de distinção social, capital e cultural, conforme percebida pelos indivíduos por meio dos julgamentos construídos em torno desses dados inseridos no âmbito da cultura. Essa abordagem é particularmente fundamentada nos modelos e padrões estabelecidos como preferências em cada período, refletindo a influência do comportamento na construção da identidade pessoal. As classes operárias foram associadas à ideia de atitudes que têm como ponto de partida a necessidade, “em outras palavras, um vestuário prático, funcional e durável” (Crane, 2006, p. 33). Na pós-modernidade, desde o século XX e em uma leitura de sociedade “fragmentada”, o entendimento demonstrado é de que “a classe social está se tornando menos importante na formação da auto-imagem de um indivíduo” (Crane, 2006, p. 35).

A construção da autoidentidade na contemporaneidade está intrinsicamente ligada às escolhas pessoais do indivíduo, influenciadas por seu contexto e relacionadas diretamente às amplas possibilidades de exploração nas práticas cotidianas. Já não existe uma tradição fundamental e homogeneizante que organize, delimite e guie as escolhas do sujeito quanto à sua vestimenta. Entretanto, não se pode ignorar a presença de alguns padrões que possam ser observados nesta pesquisa, interpretados sob uma perspectiva que leva em consideração os valores associados a determinados grupos.

Quanto ao processo de uma maior individualização na pós-modernidade, percebe-se pelo fragmento a seguir uma ideia de vivência e trajetória pela

experiência atrelada às *performances* realizadas pelo “eu”: “O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar ‘narrativas próprias’ que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro” (Crane, 2006, p. 37). Neste entendimento, evidencia-se o ato de se consumir bens de valor cultural, tal a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura ou a literatura, como forte referencial determinante neste processo de reelaboração de uma identidade pessoal.

A valorização crescente da identidade institui uma tentativa de adaptação às dinâmicas socioculturais em constante transformação. Nas visualidades, observa-se uma alternativa para a redefinição dessas identidades sociais por meio do processo contínuo de significação e das alterações nos artefatos dentro deste domínio específico; que, além do físico/biológico, constrói sentido cultural, simbólico e estético. Ou seja, a roupa em uma vivência material que medeia a relação do corpo com o entorno.

A aparência do consumidor é abordada em sua constituição a partir do leque de opções disponíveis, aproximando-se do debate a respeito da individualização. Os materiais vestimentares disponíveis e pensados para o público consumidor, oriundos de distintas fontes, destacam que “os estilos de roupa têm significados diferentes para diferentes grupos sociais” (Crane, 2006, p. 47). Pode-se efetuar um comparativismo direto da vestimenta com a espacialidade, literatura e outras proliferações das manifestações populares, visto que, por vezes, “os estilos de roupas são significativos para os grupos sociais em que se originam ou para aqueles aos quais são dirigidos, mas frequentemente incompreensíveis para os que estão fora desses contextos sociais” (Crane, 2006, p. 47).

Observa-se uma distinção entre segmentos e grupos sociais na interpretação das roupas, tanto dentro quanto fora desses contextos. Ao considerar a forma como esses grupos se comunicam, especialmente o sujeito pós-moderno, destaca-se uma ênfase na comunicação por meio de dialetos, em contraste com uma linguagem hegemônica e universal em conflito. Anteriormente, os espaços públicos eram construções visuais das esferas de controle, porém, cada vez mais, são deslocados pelo mundo digital, resultando em itinerários multiculturais e materiais, característicos do século XXI.

Parte-se da premissa de que a personagem literária constrói uma identidade ao organizar sentidos pessoais de processos de existência e significado, refletindo na maneira como manipula esses símbolos visuais da aparência e, assim, organiza a compreensão/percepção do "eu". Destaca-se ainda a discussão sobre o fato de que, na pós-modernidade, o vestuário feminino adotou estilos de mulheres das classes médias e operárias, afastando-se dos modelos vitorianos que eram a norma de conduta e vestimenta nos séculos anteriores.

O século XIX, especialmente em seus anos finais, surge como o momento em que as vestimentas aparecem como bens de consumo amplamente disponíveis. A potência da vestimenta favorece a diferenciação para o sujeito, enquanto possibilidade, inclusive, de se distinguir de si mesmo: em suas versões anteriores, o modo evidenciado no passado, enquanto visualidade, e uma alternativa de se elaborar enquanto poder e atração desejosa. Desta maneira, é percebido pelo trecho adiante: “O vestuário era útil para ‘confundir’ o *ranking* social, como meio de desvencilhar-se de restrições sociais e aparentar mais recursos sociais ou econômicos do que na verdade se tinha” (Crane, 2006, p. 47).

Ao longo da história, a vestimenta foi pensada para as classes mais altas, com as produções voltadas às elites dominantes, e na contemporaneidade, verifica-se o trabalho da produção direcionada ao consumo, passo importante para uma tentativa de descentralização da cultura visual, ainda com seus respectivos problemas sociais de acesso e poder aquisitivo dentre as estruturas. Neste recorte, ocorreu um fato relevante, comentado em Crane (2006, p. 273): “Um único gênero de moda, a alta-costura, foi substituído por três grandes categorias de estilo: moda de luxo, prêt-à-porter e moda de rua”. Assim, sendo a primeira realizada por estilistas, a segunda por grandes confecções executando produtos semelhantes e a terceira focada para culturas urbanas de menor poder aquisitivo. Mais relevante para este trabalho de tese do que um maior detalhamento dentre as divisões mencionadas é entender que o contexto resulta em uma ampla tentativa de diversificação estilística e adere ao “gosto de grupos sociais de todos os níveis” (Crane, 2006, p. 273).

No século XIX e no início do XX, os criadores de vestimenta buscaram ativamente ser reconhecidos como artistas, artesãos e empresários, visando conferir

uma posição valorizada às criações por meio da ênfase em qualidades estéticas. Em outras palavras, surge a percepção da vestimenta como um mecanismo ou diferencial, utilizado com o propósito de alcançar o objetivo de venda dentro do contexto do sistema capitalista global. Colocado nestes termos, manifesta-se um detalhamento de como procediam artisticamente: “Ao conceber seu trabalho, artistas-artesãos enfatizavam a continuidade, a previsibilidade e a elegância” (Crane, 2006, p. 303). O recorrer ao passado foi um recurso utilizado, tratado enquanto uma mudança “cíclica” que resgatava os componentes de anterior sucesso com uma nova revelação.

A vanguarda ou pós-modernismo surge como uma dependência técnica de marketing, buscando uma não organização linear do modo como a vestimenta se desenvolve. Nesse sentido, comenta-se essa relação, que sofre influência das mídias digitais nos discursos pós-modernos. As formas de se manifestar culturalmente são transpassadas pelos meios artificiais, e assim ocorre nas produções visuais em geral, dificilmente se desvinculando deste cenário. A seguir pode-se notar o aprofundamento quanto ao assunto em Crane (2006, p. 307):

> Prender a atenção de públicos cada vez mais sofisticados, para que interpretem imagens visuais e verbais complexas, requer o uso de técnicas mais variadas do que era necessário antes do surgimento da mídia eletrônica. Mídia essa que, nos últimos cinquenta anos, se apropriou de muitas imagens e táticas da vanguarda e do pós-modernismo.

A concepção de vanguarda no vestuário envolve a modificação dos significados atribuídos a certos itens, semelhantemente a outros objetos, e sua readaptação na forma de vestir. Frequentemente, ocorre uma transgressão das expectativas do espectador, mantendo um equilíbrio sutil entre o caráter sociopolítico e a crítica àquilo culturalmente predominante ou divergente. A vestimenta de luxo é alvo de desafios pela vanguarda entre estilistas que comentam e, desta maneira, conforme a observação em Crane (2006, p. 308), “desafiam deliberadamente a habilidade artesanal perfeita da alta-costura”.

A prática de criação em vestimenta e o pensamento pós-moderno são vistos como formas de manifestação ambíguas e contraditórias, como pelo uso da paródia, em que oscilam especialmente por códigos não-convencionais, recriando a partir de referências anteriores (o passado) para uma elaboração que justapõe as distintas

épocas, diferentemente dos vanguardistas em sua subversão das “convenções estéticas ao assumir uma postura antagônica” (Crane, 2006, p. 312). Desta maneira, entende-se a produção de acordo com o fragmento a seguir: “Os trabalhos pós-modernos são polissêmicos, enunciando significados múltiplos e não fixos. Interpretações oficiais não são esperadas nem possíveis” (Crane, 2006, p. 312).

No campo da sexualidade, enquanto temática para se pensar a vestimenta considerada vanguardista e pós-moderna, com as diferenciações, percebe-se tratar de uma possibilidade de redefinição dos parâmetros comportamentais voltados para uma significação ou negação do visível manifestado pelas roupas em sua potencialidade direta com o sujeito. Neste entendimento, como se pode observar abaixo, em um exemplo abordando a mulher:

> Estilistas que usam as estratégias vanguardistas ou pós-modernas às vezes apresentam roupas que sugerem interpretações anti-hegemônicas dos papéis femininos, diferentes dos que dominam as coleções de estilistas mais convencionais (Crane, 2006, p. 315).

A produção urbana na contemporaneidade, em amplas manifestações no espaço da cultura, ao considerar uma tentativa de pluralidade, tampouco pode desconsiderar os espaços mais corriqueiros e cotidianos, como as ruas, mas, a vestimenta, dentro ou em proximidade do campo das artes, não se desvincula de uma preocupação com a originalidade emergente destes referenciais, assim como ocorreu com os franceses e os americanos: “O que eles [os estilistas] parecem procurar não são só indícios dos estilos emergentes nas ruas, mas também trajes usados por pessoas com um talento especial para manipular os signos do vestuário” (Crane, 2006, p. 312).

A importância da roupa na construção e reelaboração das identidades de si serão constantemente levantadas neste trabalho, e pensando com relação ao vestuário masculino, permite-se “uma vasta gama de opções para a expressão de estilos de vida ou identidades subculturais” (Crane, 2006, p. 338). Apura-se a percepção da cultura em um viés popular como potência nas relações sociais de identidade e demais fenômenos, tal a constituição de novas significações por intermédio dos artefatos selecionados para uso.

Neste debate, é compartilhado a percepção de que “o significado da vestimenta usada para atividades econômicas foi relativamente fixado, enquanto o

significado do vestuário de lazer demonstra-se sujeitado a uma redefinição contínua" (Crane, 2006, p. 339). Ou seja, são múltiplos os entendimentos da vestimenta e as formas de se utilizar partindo do espaço para o qual estão voltadas na contemporaneidade, moldando-se aos discursos propostos pelo sujeito que a redefine, a partir do corpo que a recebe e acomoda, tal como a mutabilidade proposta em cada peça, como se tem nos meios de cultura, exemplos do cinema, literatura, música e artes em geral: "Ao associar imagens de destaque a peças de roupa específicas, ambos alteram o significado dessas peças e seu poder simbólico para o público" (Crane, 2006, p. 339).

O espaço do trabalho irrompe como um dos maiores marcos formais de tentativa para uma demarcação hierárquica de classes sociais, enquanto cada vez mais "as de lazer, pelo contrário, tendem a confundir as diferenças de classe social" (Crane, 2006, p. 352). A interpretação dessas vestimentas mais recentes é percebida como um meio expressivo para a construção da identidade pessoal, abrangendo questões de gênero, sexualidade e aspectos étnico-raciais em diversas culturas e dentro de uma mesma sociedade.

No horizonte do lazer pessoal, notoriamente, entra as ruas no cenário contemporâneo urbano, ao qual se percebe constantemente uma apropriação e alteração de estilos existentes, mas, estes adaptados em identidades e experimentações com marcações de pessoalidades, recorrente em processos de resistência à cultura dominante: "[…] misturam objetos, vestuário e penteados" (Crane, 2006, p. 370). Desta forma, conclui-se do seguinte modo o raciocínio de tais práticas: "Se as escolhas de vestuário são uma das formas como os indivíduos entendem sua vida pessoal, as seleções feitas pelos homens exprimem sua interpretação de sua posição social" (Crane, 2006, p. 391).

Os papéis de gênero aparecem reelaborados de modo alternativo em uma visibilidade discursiva pelas roupas, assim como o fato de "explicar a construção da identidade e a resistência à hegemonia em função do vestuário exige uma interpretação de como as roupas expressam significado" (Crane, 2006, p. 455). A percepção de um modo comunicativo não-verbal, manifestado por meio da visualidade, ocorre de forma subversiva ao se fazer ponderações quanto ao vestuário como um mecanismo social que atravessa os processos de racionalização

mais habituais dos meios comportamentais. Na literatura em debate, o silêncio imposto à população negra, por vezes, é quebrado com as vestimentas.

De modo a sintetizar o raciocínio delineado, pode-se elaborar os ecos identitários de forma que as roupas se associam a textos, abertos e fechados, ao qual os sujeitos interpretam os códigos submetidos dentro de seu grupo, e não necessariamente distinto de sua origem; neste viés, resta incluir a vivência e compreensão de culturas diversas. Crane (2006, p. 465) elabora este percurso teórico em sua obra:

> Os textos 'fechados – vestimentas de significados fixos – eram típicos de sociedades de classes. Os textos 'abertos' – roupas que adquirem, continuamente, novos significados – tendem a surgir em sociedades fragmentadas, pois grupos sociais diferentes buscam expressar significados distintos ao usar um mesmo tipo de vestimenta.

Resgata-se a relação entre texto e tecitura, da imagem de Penélope (Homero, 2015), que tece seu destino e sua história, aprofundando de modo subversivo as determinações culturais que lhe são atribuídas: "The women of Homer's epics (8th c. BCE) are told repeatedly to return to their weaving and stay out of the business of men" (McCarter, 2017).[4] Bem como, as moiras gregas que tecem os fios do destino reforçando essa relação entre tecer e construir uma história. Relaciona-se o tecer roupas, histórias e o narrar na literatura, de modo que McCulloch (2019) pontua que escrever e tecer são ambos atos de criação por meio da junção. O contador de histórias é um fiandeiro de tramas, conectando diretamente a construção textual com a têxtil. Em sentido próximo, Giglione (2025) reforça que escrever e tecer sempre estiveram entrelaçados em diálogo, visto que tramas literárias e tecidos são formas paralelas de entrelaçar realidades.

Os grupos às margens da sociedade fazem parte do recorte de interesse da pesquisa por serem agentes presentificados nestes textos, de modos visuais, discursivos e pelas vestimentas, para exprimir as atitudes sobre si mesmo e o contexto em que estão inseridos. Os séculos XIX e XX ofertam demarcadores expressivos destes símbolos não-verbais como resistência ou um desafio à ideologia dominante e repressora.

A vestimenta e as mídias são um marco do pós-moderno, pois circulam a

[4] As mulheres das epopeias de Homero (século VIII a.C.) são repetidamente instruídas a retornar ao tear e a se manter afastadas dos assuntos dos homens (McCarter, 2017, tradução do autor).

“imensa variedade e incongruência de estilos e códigos” (Crane, 2006, p. 467), sendo fundamentalmente compreendidos pelos que compartilham das mesmas identidades, e como destacado, menos acessíveis enquanto linguagem aos que não pertencem ao mesmo meio. Têm-se estas manifestações em diversas outras ocorrências culturais, tal as pichações em espaços públicos, a linguagem utilizada nos meios virtuais, o valor artístico de artesanatos, *performances*, e entre outros.

Percebe-se a influência da roupa na organização pública do "eu” em diferentes entrelinhas. No entanto, o crescimento urbano marca uma maior impessoalidade desses sujeitos e padronização dos corpos, no qual as vestimentas tornam-se um dos fatores que perdem centralidade na definição de uma classe e identidade social única. A recente popularização da inteligência artificial, da mesma forma como o rádio, cinema e televisão atuaram no passado, pode se destacar na criação de versões novas e seletivas do espaço público; por assim, a ideia conecta-se a contemporaneidade do debate de despersonalização e algoritmo do gosto.

A percepção contemporânea do que é nomeado de vestimenta, assim como da literatura e arquitetura, não pode mais estar limitada a um movimento unidirecional dos centros urbanos para as periferias, com demandas e referências oriundas principalmente de países industrializados. Observa-se que o processo de ocidentalização ocorre de maneira significativa, mas com influências cada vez mais fortes, especialmente não-eurocêntricas. As culturas materiais, como as vestimentas, refletem as noções do chamado pós-moderno.

A aparência das personagens estudadas nas obras literárias parte de uma construção imagética e metafórica, expressivamente sutil e dentro do campo do sensível. Em conformidade às discussões levantadas, ao tratar da vestimenta, é possível ler em Sant’Anna (2007, p. 17): “Objetiva o trânsito pela superfície, pela aparência, pelo dito fútil e secundário da vida em sociedade”.

Desta maneira, em exemplificação, é possível compreender no diálogo com a literatura uma extrapolação com a linguagem formal das gramáticas, que seria baseada unicamente em uma lógica racionalista, sendo assim, “seu princípio da não-contradição limita a dinâmica ambígua dos desejos, vontades, impulsos e motivações humanas” (Sant’Anna, 2007, p. 17). Assinala-se, fundamentalmente, a proposta de uma característica que ocorre de modo “maleável porque

permanentemente contraditório e para sempre inacabado, por isso poético e profético" (Sant'Anna, 2007, p. 17).

O espaço social é interpretado pelo corpo da personagem enquanto teatralização de si pelas roupas e *performances* visuais enquanto texto, como abordado sobre a relação com o sujeito por Sant'Anna (2007, p. 20): "Nessa exposição-enunciação não apenas diz como deseja ser visto, como também constrói em si uma auto-imagem que o significa para ele".

A modernidade, em uma teorização inicial, concentra-se nas pluralidades vivenciadas pelo indivíduo, permitindo a leitura da personagem literária dentro de uma rede de significados que se revela contraditória, incerta e marcada por autotransformações, tanto do sujeito elaborado quanto do contexto ao seu redor. Essa era moderna é caracterizada por um poder significativo de rompimento com todas as imposições anteriores, incluindo aquelas relacionadas ao conceito de "eu": […] mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos" (Sant'Anna, 2007, p. 25).

Percebe-se por este diálogo entre o tradicional e a inovação, ainda que confluente, a elaboração de outras formas duplas de significação, opostas como energizante de um movimento que se define como moderno, em extensão aos elencados a seguir de acordo com Sant'Anna (2007, p. 25): "[…] o otimismo e o pessimismo, a confiança do homem e o descrédito na humanidade, a adulação da individualidade e a busca da massificação irrestrita, a ambiguidade permanente e a presença de propostas conciliadoras".

Na pós-modernidade, observa-se que os agenciamentos estéticos e de poder não se baseiam mais na vestimenta como um símbolo de fixidez. Em vez disso, destacam-se a fluidez e a efemeridade da vida, refletindo a prevalência de traços mais dinâmicos e mutáveis. A ideia da aparência na vinculação entre as personagens de uma narrativa afro-brasileira aborda a concepção expressiva da estética, não unicamente enquanto produto social, mas, dentro de uma historicidade. Tem-se na possibilidade receptiva, "o envolvimento intelectual, sensorial e emotivo do leitor com a obra" (Sant'Anna, 2007, p. 44), podendo estabelecer as noções de pertencimento e conduta motivadora.

Define-se pela centralidade do agir e experiência humana, a estética na

captação/concepção dinâmicas no que diz respeito aos demais campos e atividades. Neste entendimento, complementa-se no fragmento selecionado a seguir: “A experiência estética é emersão da profundidade racional e, como tal, prazer que se realiza pela ausência do representado que, abstraído em sua concretude, proporciona o gozo de sua contemplação” (Sant’Anna, 2007, p. 45).

A obra literária é compreendida pela sua capacidade de expor à análise o vestir como um meio comunicativo, integrando as personagens na sociedade pós-moderna. Essa construção parte de corpos fictícios, meticulosamente elaborados pela aparência, experiência estética e pelo prazer das ações visuais dentro das narrativas. Diariamente, a vestimenta transveste um conjunto diversificado de significados, estabelecendo uma relação com esses corpos que são objetos maleáveis e reconhecíveis tanto para si mesmos quanto para um outro, pelo qual a materialização “desfigura o ser incompleto, submerso, para subjetivá-lo na superfície da fantasia confortadora de ser um *outro* a cada dia e ser o *mesmo*, sempre” (Sant’Anna, 2007, p. 47). O prazer associado à vestimenta e às personagens que a utilizam manifesta-se em uma dualidade: o prazer de si mesmo e o prazer no olhar do outro.

A vestimenta atravessa a sociedade em muitos aspectos e um desses, levantado nessa abordagem, é o cenário político, em que o debate e as ideias são levadas em consideração, assim como a imagem de competência das personas em destaque, muitas vezes, submetida como mercadoria pelas roupas.

No século XIX, o sistema global de consumo avança para atender necessidades básicas como alimentação, vestuário e condição social. No entanto, a partir do século XX, a relação entre produção e consumidor se transforma, indo além do campo desejante. Nesse período, observa-se a desvinculação da mensagem dos produtos em relação ao seu valor qualitativo ou de funcionalidade.

Parte-se da estrutura social baseada nas relações de poder e manipulação social vigentes para compreender a importância da aparência como expressividade de sujeitos, personagens e textos. As estratégias manipulativas surgem pelo exercício da imagem de si como mecanismo de significação e sentidos da(s) identidade(s), comumente definido por Sant’Anna (2007, p. 56) como “glamorosa, daquela que representa o *novo*, que associa aptidão e inovação ao corpo de seu

portador". Esta experiência social, como um todo, é lida enquanto processo livre de individualização, singularidade e autonomia do indivíduo pós-moderno.

A vestimenta, essa volumetria que se ocupa, desponta amplamente com os signos associados a cada objeto subjetivamente apropriado, e em Sant'Anna (2007, p. 73) compreende-se: "o que está subterrâneo a este ato, como agenciador que impulsiona, qualifica, seleciona e ressignifica a ação do parecer".

Neste desdobramento, faz-se a leitura da vestimenta enquanto capacitadora no projeto de definir as personagens como concepções de cidadãos, assim como a roupa demarca a diferenciação entre homens e animais (especialmente, os que não sofreram processos de domesticação, por exemplo, como cães e gatos em seus trajes de inverno). Os signos apropriados são comumente exaltados ou até ironicamente contestados.

O corpo surge como parte fundamental ao se elaborarem os discursos que passam pelo vestuário e acessórios, visto que cada um tem potência de atuar de modo que "indexa, aponta, dirige o olhar e constrói uma visualidade específica ao corpo vestido ou desnudo" (Sant'Anna, 2007, p. 74).

Em relação às artes visuais, as manifestações artísticas recorrem ao suporte das telas, tintas e seus materiais que dizem respeito à área de prática/pesquisa, sendo assim, neste direcionamento, pode-se entender como o corpo é fundamental para a roupa "que sendo transmutados pelos tecidos, cores e formas dos vestuários" (Sant'Anna, 2007, p. 75) atingem a expressividade e (in)constância dinâmica pela articulação no tocante aos discursos situados pela vestimenta ao sujeito em seus contextos sociais.

A contemporaneidade, destacada desde a introdução desta tese, observável em sua relação com o mundo artificial e tecnológico, impõe e aceita a relevância da imagem como motriz discursivo. Deste modo, "o trajar, entendido como sistema de um caráter simbólico e como forma particular de codificação de informação" (Sant'Anna, 2007, p. 76), é percebido como texto cujo se pode realizar a leitura, tal as interpretações qualitativas propostas pela elaboração no *corpus* selecionado.

O corpo é atuante e vivente, e a roupa, sem este suporte na experiência, aparece em sua manifestação da inércia e uma desassociação à vida. Deste modo, o cenário resultante se dá na vestimenta destituída, "parcialmente esvaziada e

neutralizada; aberta a qualquer apropriação" (Sant'Anna, 2007, p. 76). Ressalta-se como a peça no museu volta-se necessariamente para o passado; no cabide, trata-se do uso, assim como "o guarda-roupa de cada pessoa é um ambiente variado de oferta de signos do mundo moderno" (Sant'Anna, 2007, p. 77); e, no corpo, independente de conhecimentos prévios, resulta em constante vitalidade expressiva.

Na literatura estudada, os textos de Tenório abordam este aspecto de preenchimento expressivo da espacialidade ocupada pela vestimenta na experiência das personagens, mesmo após a morte do dono das vestes. É o caso de Pedro, protagonista de uma das narrativas, que revisita as memórias paternas em função do guarda-roupa de seu falecido pai: "Ninguém me pediu para vir aqui, mas eu precisava. Abro o guarda-roupa e me sinto como um invasor mexendo em suas intimidades. Intimidades que talvez eu não devesse conhecer" (Tenório, 2020a, p. 155).

O signo de uma peça de roupa é resultante de formas, "desdobradas em linhas, direções e volumes" (Sant'Anna, 2007, p. 78), assim como descortinam de modo relevante os aspectos das cores e das texturas. Neste sentido, o vestuário possibilita ao usuário e leitor da vestimenta "uma gama de indícios variados para a leitura de sua simbologia mimética" (Sant'Anna, 2007, p. 79). Por conseguinte, denota-se esse sistema pós-moderno extrapolando há muito o que se desvela como socialmente dominante, ao qual se tinha como única possibilidade de funcionamento, constituição e experimentação as classes mais altas.

A iniciativa de vestir emerge como um transformador do corpo, indo além do sentido biológico/fisiológico e fundamentando-se na multiplicidade de significações estéticas e psicológicas. Esse processo resulta em um corpo revestido, estabelecendo uma relação direta com o mundo externo e com seus semelhantes e divergentes, por meio de roupas e objetos que o cobrem. Nesse sentido, destaca-se: "O vestir expõe o corpo a uma metamorfose, a uma mudança em relação a um dado natural, puramente biológico" (Calanca, 2008, p. 17).

No texto de Tenório (2020a), as personagens Madalena e Martha, mãe e filha, fazem uso de trajes de banho para revestirem seus corpos, especialmente os resguardando de olhares masculinos na praia, vistos como invasivos, ao mesmo tempo em que buscam adequar-se às noções socialmente estabelecidas, sobretudo

sob um viés afetivo. Partindo da narrativa, torna-se possível exemplificar o momento em que a vestimenta surge enquanto um meio de esconder e adaptar-se às expectativas e julgamentos externos, refletindo as complexidades experienciadas no âmbito pessoal e social:

> Achava seus peitos grandes demais. Na praia, usava maiô para tapar o máximo possível de sua barriga. […] E nessa época ela percebeu que seus seios ganharam massa, suas pernas e bunda também, como se uma espécie de fermento fizesse seu corpo crescer alheio a sua vontade, e minha mãe não sabia muito bem o que fazer. Então, ela passou a se cobrir do jeito que podia (Tenório, 2020a, p. 37 e 45).

Esse aspecto transformador manifestado pela roupa em seu contato com o corpo é constante, baseando-se nos signos culturalmente atribuídos. Assim, o ato de se vestir é compreendido como um trabalho exercido sobre a natureza e a idealização do corpo nu; ao revesti-lo, a vestimenta manifesta-se como uma linguagem.

O vestuário, portanto, expressa a dinâmica de conflitos e estruturas sociais previamente estabelecidas, escapando de uma definição comum que sugere a neutralidade das coisas. Na vestimenta e cultura, assim como a literatura, não é mais possível acreditar em textos isentos de seus contextos ideológicos. A partir desta discussão, justamente, complementa-se a seguir em Calanca (2008, p. 27): “A história do vestuário não é um simples inventário de imagens, mas um espelho do articulado entrelaçamento dos fenômenos socioeconômicos, políticos, culturais e de costume que caracterizam uma determinada época”.

Nesse viés argumentativo, é possível compreender a circularidade estabelecida na relação com a história da sexualidade, comportamentos sexuais, mulheres, vida privada e os corpos e seus estados de alma, como paixões e percepções individuais, assim como esses componentes são postos nas artes. Em Carolina de Jesus (1996), por exemplo, infere-se no diário a marcação de seus atos de cuidado realizados acerca das vestes e corpo de seu interesse romântico: “Depôis que esmaltei-lhe as unhas pedi: tira o teu palitol para eu custurar o forro. Ele despiu-se e indicou os lugares onde estavam descuturados – costurei com linha preta” (Jesus, 1996, p. 126).

Enquanto para o costume e tradição a vida cotidiana deve ser imutável, a vestimenta se guia pelas vanguardas e se define pelo "eterno presente", como

apontado pela abordagem discutida, resultando em uma maior flexibilidade temporal à luz da subversão e recusa ao já estabelecido. Dessa maneira, o passado é mantido em distância, priorizando a imprevisibilidade do que está por vir.

A partitura do vestir, fundamentada no corpo discursivamente conflitante e em seu posicionamento e relações com o mundo, está intrinsicamente ligada ao espaço, estabelecendo um sentido comportamental de existência e prática. Em virtude dos levantamentos, assegura Calanca (2008, p. 51): “A metamorfose das roupas, mais do que um fazer, é um modo de estar no mundo, de se relacionar com a realidade”. Espacialidade e corpo, necessariamente, são entoados pela sintonia e contraste, mas, de suma importância para fazer vestimenta. As personagens dos textos literários em estudo perpassam em primeira mão estes referenciais para estabelecer seus respectivos diálogos com o espaço narrativo, discursivo e visual delineados. Como ocorre em Vieira Junior (2021), com o conto “Na profundeza do lago”: “Tirou a roupa e deslizou pelas águas sem medo, nadando na direção dos animais. De pronto, sentiu a água envolvê-la com delicadeza” (Vieira Junior, 2021, p. 91).

O fenômeno da vestimenta na contemporaneidade é caracterizado pelos encontros que delineiam a pós-modernidade, sendo um espaço de individualização, modos de expressão e estetização das formas. Sua associação disruptiva em relação ao passado, anteriormente considerado como central, e a notável substituição desse passado pelo tempo presente resgatam a ideia da temporalidade como uma fratura radical; assim, ocorre nas artes em geral, bem como na literatura de autoria negra, que busca se relacionar com passado e presente, construindo a si a um novo tempo vindouro: “Reconhecer a identidade demanda a inserção numa temporalidade, assim como a geração de uma discursividade que é constitutiva do tempo” (Ribeiro da Silva, 2023, p. 253).

A imagem do corpo se indica enquanto uma performa elaborativa à abertura de identidades e processos de subjetivação. Neste entendimento, não se expõe a naturalidade do corpo “nu”, mesmo no campo privado, mas, este sempre se revela em mediação aos dispositivos de visibilidade e as relações sociais de poder, pois, “seguir uma moda sempre significou exprimir uma relação com o mundo” (Calanca, 2008, p. 74). Ao longo dessa pesquisa, percebe-se o corpo enquanto um vetor, aquilo que revela a presença no mundo e de modo que o “eu” se presentifica.

O corpo emerge como símbolo de fascínio nestas relações estabelecidas e discutidas especialmente a partir do século XIV, com a demarcação entre gêneros e uma estética da sedução pela vestimenta, tratando-se de uma radicalização nas diferenciações e a maior sexualização das aparências. Surge um símbolo de hierarquia, tal qual segue a direção dos prazeres antes tidos como mundanos, recorte este comentado no trecho selecionado para debate em Calanca (2008, p. 77): “Desenha os atrativos do corpo, revela e, ao mesmo tempo, esconde a isca sexual, acentua o apelo erótico. […] a roupa da moda testemunha o ingresso na era moderna da sedução, da estetização da personalidade e da sensualidade”.

A definição de “oitava arte” aparece em Calanca (2008, p. 129) para conduzir este raciocínio sobre as especificidades em um campo de estudo que de modo “intrigante e fascinante, a moda encontra a caracterização particular ao transformar-se, no arco de duzentos anos, de um fenômeno sociocultural de elite em um fenômeno comercial de massa”. Assim, tem a vestimenta dentro do espaço da cultura, mas, paralelamente, sendo pensada em seu caráter mercadológico.

Os processos de visualidades são narrados pelas roupas e, do mesmo modo, a seleção cromática destaca características, comportamentos e afetividades de cada personagem. No texto literário, tais personagens utilizam as vestimentas como conceitos atuantes na narrativa, estabelecendo uma relação de sintonia entre o corpo (representado) e a linguagem por meio do vestuário: “[...] E tentei beijá-la. Mas Amelinha me empurrou, depois levantou a saia e mostrou a calcinha. Daí subiu as escadas correndo” (Tenório, 2020b, p. 65).

A ideia de fragmentação na pós-modernidade é retomada ao discutir padrões e estilos, expressando valores múltiplos que vão desde a ironia e elaboração de uma juventude até a irreverência. Considera-se a pluralidade da vestimenta como uma experimentação multidisciplinar, refletindo a dinâmica das artes em geral. Destaca-se que se ausenta a necessidade de uma imposição das regras estéticas, com livre criatividade metodológica, chegando-se à indefinição do comportamento do consumidor como parte do debate proposto, evidenciado em Calanca (2008, p. 190):

> O excesso, a desmedida quantitativa e qualitativa, o virtuosismo, a transgressão presentes em muitas tendências da moda são hoje aceitas tanto esteticamente como socialmente e, por isso, tornam pouco claros os limites que hoje determinam o gosto.

Na contemporaneidade, o corpo é visto como algo fluido, moldado pelos desejos internos e externos; transforma-se conforme as aspirações individuais, refletindo um ideal que remete a valores primitivos e tribais, associados a grupos e rituais que permitem a expressão de desejos antes reprimidos por normas sociais. Isso é evidenciado no trecho que discute as intervenções estéticas, mostrando como a individualização e a influência coletiva se entrelaçam no processo de construção do "eu": “É um corpo *in progress, pós-orgânico,* que nasce da contaminação de tecnologia e carne, arcaísmos e metal, pele e tinta. […] o desejo liberta, se torna visível por meio da decoração corpórea” (Calanca, 2008, p. 199).

As denotações destacadas são relevantes para a compreensão de que o desenho em suas superfícies mais variadas no contemporâneo, expressos desde a pele recoberta com tatuagens até os murais com grafites e pichações, podem ser compreendidos dentro do campo da expressividade cultural como “sinais de uma mutação em curso” (Calanca, 2008, p. 200). Estas manifestações se inscrevem como signos, antes mesmo de seus conteúdos, enquanto uma “força da diferença contra o equivalente informe” (Calanca, 2008, p. 200).

Em alinhamento ao que foi apresentado, é possível explorar teoricamente a crítica ao cenário destacado, ampliando a interpretação para incluir os processos de criação contemporâneos, especialmente nas artes, como nas áreas afins. A mediação proposta neste trabalho serve para contextualizar e aprofundar essa análise, refletindo sobre como esses processos de criação influenciam e são influenciados pelas dinâmicas socioculturais recentes. Deste modo, deve-se levar como prática em poética e teoria o fragmento a seguir:

> O espaço do agir deve ser inventado, suas modalidades serão aquelas da imaginação, da criatividade transversal, do ecletismo marginal, de um desvio visível, de uma alteridade irredutível que se manifestará no espaço mental subtraído do lugar comum, que exprimirá a força do desejo, desejo há muito negado. É o desejo, portanto, que tem a função catalisadora de recursos e energias, e liberá-lo significa realizá-lo (Calanca, 2008, p. 201).

A percepção de uma juventude como novo cânone de imitação social, pela qual o “parecer jovem, valorizar a si mesmo, agradar, surpreender, confundir” (Calanca, 2008, p. 206) resultam de um eminente processo de valoração e definição ao patamar da vida jovem, elaborados como um culto desta abordagem ao corpo,

igualmente centralizado no “eu” e lido pela diretriz de uma auto-observação narcísica, surge continuamente em busca de informações usáveis para a idealização proposta para os sujeitos.

Todo o debate sobre vestimenta e sociedade deve necessariamente ser enviesado, além da problemática dos corpos e da temporalidade, como as personagens nas obras em análise que levantam tais questões, pela perspectiva do mercado de consumo. Nesta área, evidentemente, o produto da roupa, assim como a formulação, se constitui na dinâmica de exigências, tal e qual a funcionalidade, subjetividade (com valor estético/comportamental) ou afetação de cada peça para determinado momento de uma narrativa. A captação maior com o mercado global parece ocorrer pela comunicação dos produtos em busca de diferenciação/personalização, do que, muitas vezes, função e utilidade. Nesse sentido, vale discutir sobre as tensões entre o sistema simbólico da moda, que perdura essa lógica, e a proposta esteticamente pelas obras literárias que segue a força motriz da ancestralidade, identidade cultural e resgate histórico de resistência.

A noção de vestuário escrito, em que fundamentalmente se considera o texto nas revistas de moda em distinção ao vestuário-imagem, tratando-se de fotografias e desenhos, surge em Barthes (2009). Nesta pesquisa, procura-se expandir a discussão para incluir as narrativas literárias. Inicialmente, a pesquisa explora o conceito de vestuário escrito sob a perspectiva da linguagem, destacando a importância das palavras nas revistas de moda. Além disso, considera-se a sistematização do vestuário em função das cores, abordadas como dimensões visuais e descrições verbais, corroborando a análise junto da estrutura plástica.

Os apontamentos ao tratar do vestuário escrito transitam, necessariamente, pela linguagem, ao mesmo tempo em que a tensionam, estabelecendo um jogo de oposição entre negação e pertencimento. Deste modo, o caráter literário aparece em sua essência e não se habita como limitador em um único processo de significação. Diferentemente do vestuário considerado real em sua materialidade, como o de uma peça em desfile, a escrita elabora em função do vocabulário, e este é o foco interpretativo em questão neste momento, especialmente ao se levar em consideração o *corpus* literário de autoria negra:

> Não existe uma só modalidade para a escrita negra porque a escrita negra não parece se conter ou caber no texto fonográfico colonizado.

> [...] Não há homogeneidade nessas escritas, senão a ausência total de homogeneidade. O texto negro parece fugir do próprio limite tipográfico do texto, como se a narrativa fosse maior, e o é, do que o formato pré-estabelecido, generificado, racializado, aprisionado (Nascimento, 2023, p. 336).

O vestuário em sua modelagem na obra de literatura não tem por finalidade exclusiva um caráter de proteção, cobertura ou adornamento, tal destaca Barthes (2009) sobre a escrita, mas, muito além, trata-se da significação destes conceitos, aos quais essa tese os direciona para o sensível das personagens. Além de uma cópia do mundo real, a vestimenta surge nas artes escritas como um sentido. Ou seja, eleva-se o valor para além da referida materialidade.

A expressão verbalizada expõe um teor de autoridade, visto que a palavra fixa suas possibilidades, enquanto a imagem pode ser guiada independentemente de delegações, pois o olho é quem conduz em primeira instância o leitor, e não a estrutura gramatical de uma narrativa. Nesse sentido, os mecanismos em moda, à semelhança dos expressos pela escrita, e amplia-se nesse trabalho o debate das revistas temáticas em Barthes (2009) em direção ao texto literário. Tal abordagem abrange o que os leitores são e aquilo que aspiram se tornar, compreendendo-se, nesse contexto, a contribuição psicológica de um perfil social coerente com as narrativas culturais cotidianas. Dessa maneira, interessa para esta exposição a seleção pontual do grupo de autores e o modelo de literatura engajada que possam elaborar.

O espírito do tempo, em Barthes (2009), alinha-se à ideia de que os objetos culturais condizem com símbolos da época vigente, ou seja, são entendidos em relação de causalidade alçada de modo circular, e dessa maneira, vestimenta e texto coincidem com seu momento social e histórico.

Os sujeitos/personagens demarcam as identidades e modos de estar socialmente inclusos por intermédio de sinais, como se tornou pertinente observar nesta pesquisa. Estes têm a vestimenta em centralidade na pós-modernidade cotidiana, compartilhando as bases com outras áreas dos saberes sociais, tais como: “as práticas culinárias, turísticas ou mesmo linguísticas também são sinais identitários” (Godart, 2010, p. 24).

A discussão entre vestimenta e costume aparece pelo entendimento da

primeira com atenção ao longínquo, temporal e espacialmente reposicionado, enquanto o segundo é um olhar rotineiro ao passado para uma “entidade social, uma nação ou uma cidade” (Godart, 2010, p. 26). A vestimenta busca produzir o surpreendentemente novo, enquanto o costume se estabelece na normalidade da rotina a imitando identicamente. Desta maneira, tais visualidades na literatura extrapolam barreiras socioculturais e geográficas.

Nesta concepção tecida na parte teórica deste trabalho, corrobora-se uma percepção de reconciliação do caráter individual das personagens ao memorial coletivo, reforçando as subjetividades e ações individuais dentro de um sistema maior e com as determinações prévias, visto que, por vezes, surge reescrito pela insubmissão vivida.

O rompimento e a regressão de uma estrutura que prioriza exclusivamente a tradição normativa são os meios pelos quais se elabora a vestimenta, que imita e busca a diferença em um jogo ambíguo dentro dos padrões. Tudo aquilo que pertence ativamente à vida social permeia esses espaços mediativos entre singular e plural, manifestando seus modos relacionais, conforme comentado por Godart (2010, p. 36):

> […] Ao escolher as roupas e os acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais. […] Cada indivíduo pode ter múltiplas identidades, que podem ser públicas ou privadas, formais ou informais e revelam-se quase sempre contraditórias. Essas identidades nunca são, todavia, puramente individuais, mas sim coletivas. A moda é uma produção e uma reprodução permanente do social.

A discussão desvelada sintetiza as tendências dentro de um percurso que se distancia unicamente de um entendimento de aleatoriedade, visto que estas continuamente dependem das produções em anos anteriores, de modo a renová-las, transmutá-las e gerar particularizações. As alterações em vestimenta são compreendidas como internas e externas ao sistema atuante, pautada pelo social, enquanto em outro extremo estariam os entusiasmos definidos por acasos e aleatoriedades. Ambos seriam compreendidos, mas, preferencialmente a vestimenta, tem os seus signos com possibilidades de serem previstos. A ideia de imitação é evocada fundamentalmente como um fenômeno voltado aos entusiasmos, ao passo que, o momento em que o sujeito adota determinado mundo

volumétrico, necessariamente é um processo sensível atravessado pelo ambiente que o rodeia. Um exemplo é Carolina Maria de Jesus que buscava se posicionar em diálogo com a estética da moda vigente ou, ao menos, vestir-se de modo a aproximar-se dos grupos artísticos.

O processo de personalização da vestimenta, tal o enfoque contemporâneo ressaltado nas representações do costureiro ou criador, não se deve resultar em limitações expressivas, visto que o fenômeno em si a respeito de um número fechado de personagens destacadas não está desvinculado de todo o trabalho na área.

Outrossim, não se trata apenas do que se nomeia criticamente como pessoas-chave, pois este é comumente um processo de destaque resultante de crenças culturais demarcando espaços em detrimento de outros no momento da criação: “Essa crença no valor último da pessoa ou do indivíduo é um princípio fundador da modernidade e encontra-se, por exemplo, na crença da existência de ‘gênios’, como Mozart” (Godart, 2010, p. 111). Um processo semelhante, ainda que com as diferenciações, em exemplo que se denomina como simbolização, é o realizado neste percurso da personificação com as marcas de grifes, por vezes, independentes de figuras como as mencionadas.

O entendimento da vestimenta entre o limiar da imitação e a tentativa de se diferenciar, expõe-se socialmente estabelecido pela relação do sujeito e o social. Trata-se, deste modo, de instituições produzindo vestuário com significados atrelados aos mecanismos dos indivíduos em seus processos de construções identitárias e de constante mudanças, que, por conseguinte, é lido pela vestimenta de forma não cumulativa. O passado não é aquilo que retorna, mas poderá ser uma referência devidamente atualizada, ainda que não contínua.

A diversidade é comumente acomodada dentro das políticas democráticas pós-modernas, com foco no mercado vigente, ao qual se associa para, então, extrapolar. Neste direcionamento, a respeito dos apontamentos levantados, complementa Godart (2010, p. 146):

> Certamente, o mundo é um caos instável e inquietante, mas a atividade humana cria estruturas sociais relativamente estáveis que controlam, em certa medida, o caos do ambiente, ao criar significados e sinais de referência e ação. […] Nesse caso, essas estruturas não são unicamente uma imposição, elas também permitem a ação.

Estuda-se compreender a seguir as tendências dentro da construção do desejo. O sensível, o íntimo e o que se partilha subjetivamente surgem como critérios comportamentais pelas diferenciações e possibilidades em comum entre grupos e pessoas distintas. Assim trata-se, por exemplo, das convergências do comportamento coletivo. Por momento, é como se as particularidades encontrassem um equilíbrio com o outro tendo em vista o “eu”.

Pensar uma tendência nem sempre é voltar o olhar para o comercial, pois, a vestimenta se dá em espaços ausentes de lucro, com as especificidades. Em suma, percebem-se variações em grupos sociais, épocas, regiões e outros aspectos da experiência coletiva, como exemplifica-se pela constituição e alterações no uso da língua em geral: “Ninguém tira proveito das viradas linguísticas: mesmo assim, constatam-se manias de linguagem” (Erner, 2015, p. 13).

Delineia-se uma dificuldade, principalmente atribuída às revistas de vestimenta, em distinguir um comportamento de vanguarda, relacionado à ampla distribuição, ou o que entende por fenômenos já existentes no âmbito social. De todo modo, percebe-se a importância das escolhas individuais de cada sujeito do processo de vigência e prevalência da vestimenta nas obras estudadas, tal uma ideia que se direciona enquanto atitude coletiva, e nesse sentido argumentativo, entendem-se as tendências em um processo de surgimento e desaparecimento contínuo.

Em tentativa de delinear a sociologia das tendências, discute-se o equívoco em pensar o sujeito unicamente manipulado por forças que o conduzem a determinadas adesões. A vestimenta se explicita em recorrência ao agrupamento e à busca individual, realizados a partir de ações estratégicas racionais e específicas. De todo modo, percorre-se um meio termo entre dois extremos de concepção para o que é posto em voga, conforme pontua Erner.

O sistema do vestuário é lido nas relações com o sistema global capitalista, sendo o primeiro capaz de perpassar as ordens econômicas, que buscam a eficácia; a política, na qual se enfatiza o pendor da igualdade; e a cultura, enquanto forma de autorrealização. Desde a modernidade, e consequentemente chegando à pós-modernidade, o homem em suas representações literárias, tal Erner (2015) cita o exemplo de Madame Bovary na literatura universal, é caracterizado em sua

amplitude desejosa, o que constantemente pretende algo a partir de seu íntimo, e se vê distante pelos planos da posse e as vontades eminentes.

A vestimenta e a projeção narrativa podem ser formas de a sociedade tomar dianteira da palavra, ter sua voz presentificada. Este processo ocorre, em exemplo, nos momentos em que as vestimentas se arredondaram, e muito à época se dizia sobre uma busca pela suavidade, e o retorno para o estilo *sixties,* com olhar contemporâneo à década de 1960, que "revelaria a nostalgia por uma época feliz" (Erner, 2015, p. 50). De modo semelhante, afirmou Barthes (2009) quanto à vestimenta se relacionar diretamente com o espírito vigente de seu tempo, e de um modo geral quanto a certas tendências, pondera Erner (2015, p. 54): "[…] essas convenções são tão efêmeras que parece difícil associá-las a símbolos com significados na longa duração".

O papel das tendências em configurações do vestir é compreendido partindo dos indivíduos, sendo produtores ou consumidores, como capazes de contribuir. Em literatura, os escritores conduzem os textos similarmente aos artistas visuais com as obras, de modo a emergir em um cenário abarrotado de imagens e produções das mais variadas, mas, recriando os espaços e atualizando as poéticas e demandas. Neste sentido, destaca-se em Erner (2015, p. 70): "os indivíduos escolhem entre diferentes estilos de vida, recompõem suas identidades com base em objetos variados e com frequência inesperados".

A tendência nasce do campo das influências, em uma percepção de rede, entendida não enquanto categorias meramente individuais, mas, das sociabilidades pertencentes e participativas em uma concepção do estilo de consumo. Não existe, deste modo, apenas o social, mas, redes capazes de influenciar tais práticas, em jogos relacionais que personagens e sujeitos participam ao escolher um estilo, por exemplo, e assim satisfazer a necessidade essencialmente humana de se narrar histórias, ao "eu" e ao outro.

Dessa maneira, fazem continuamente as personagens em estudo, com seus papéis dentro da narrativa perpassando a função de narrador e, em outros momentos, fazendo o papel de leitor destas identidades dentro das tramas. Neste viés, destaca-se a importância de contar sobre si pelas formas viáveis, como são destacadas em Erner (2015, p. 88): "A ideia de que nossa vida não narraria mais, ou

não seria mais narrada, provoca-nos um profundo sentimento de abandono".

O desejo de pertencimento e a necessidade do "eu" em se distinguir de seu meio são diretrizes contraditórias e fundamentais para uma cartografia da sociedade, estabelecendo a vestimenta e as tendências na conciliação destes dois polos, ora vistos como extremos, ora como complementares para a reafirmação das múltiplas organizações em uma comunidade. Neste direcionamento, elabora-se a observação da vestimenta enquanto um processo vinculado à imitação de um passado, um modelo, mas, fundamentalmente, enquanto uma delimitação capaz de desenhar a unidade e a ruptura entre o grupo e seu exterior.

Benjamin (2009) possibilita um entendimento da vestimenta nesse caráter sociocultural, em que se estabelece a relação direta com o meio, e no campo das artes, compreende-se como eterna precursora e suplente do movimento artístico, como o Surrealista, cuja "toda a energia onírica de uma sociedade se refugiou com dupla veemência no reino nebuloso, silencioso e impenetrável da moda, no qual o entendimento não a pode acompanhar" (Benjamin, 2009, p. 103).

Em face da perspectiva discorrida, a vestimenta torna-se prática visual e performática de um coletivo que se movimenta conforme a passagem dos meses, anos e séculos, especialmente transbordando as noções mais simplistas de um racionalismo exacerbado. Em sua representação no texto literário, tampouco seria uma sutil justificativa para a caracterização das personagens; a vestimenta e os entornos são, antes, os meios de revelação da narrativa e das categorias que a compõem.

O entendimento a partir de Benjamin pode ser para o leitor semelhante a experiência de descer degraus. Ainda que explicitadas amplas as interpretações conforme se avançam, esse momento se propõe na possibilidade de duas abordagens. A primeira abordagem foca na tentativa de Benjamin de demonstrar, por meio da análise da modernização de Paris, como a vestimenta é integrada em sua reflexão sobre a existência. Essa análise, que permeia todo o texto das *Passagens*, investiga a concretude das variáveis filosóficas presentes na experiência cotidiana, oferecendo uma compreensão mais profunda da vestimenta.

A concepção salientada se faz pela percepção de que os aspectos concretos da existência e as ideias filosóficas são históricas. Uma citação que aparece desde o

início desse trabalho, em que Benjamin (2009, p. 107) posiciona da seguinte maneira: “O eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido do que uma ideia. Imagem dialética”, remete-se à tradição filosófica platônica, na qual as ideias, enquanto formas perfeitas e acabadas do inteligível, são eternas porque são perfeitas e idênticas a si mesmas e concluídas. A noção de eterno alude à imobilidade, aquilo deslocado de temporalidade, fora do tempo, pois, antes, é o perfeito. O drapeado do vestido surge como a ideia de que o eterno é uma ideia filosófica e histórica.

Neste entendimento levantado, o drapeado enquanto referência para Benjamin pode ser lido ao se evocar a origem do vestido moderno: os quítons do mundo antigo. Essas peças eram drapeadas, sejam as dos gregos ou romanos, com as respectivas diferenças. No mundo antigo, a concepção de beleza estava enraizada no conceito de eternidade. O ideal buscava a perfeição harmônica e simétrica, um esforço para capturar a essência da eternidade por intermédio de uma relação expressa de poder estético e social. O eterno, posto como objetivo, se revelava na força que moldava e dava sentido às formas e normas de seu tempo.

O entendimento do sentido posto em “imagem dialética” (Benjamin, 2009), está ligado à contradição: a maneira pela qual o pensamento filosófico opera, a dialética como razão, e que surge na filosofia em oposição à imagem, a palavra grega *logos,* que, ressignificado, desponta como o encontro de duas imagens extremas e dialéticas. Com referencial constante no movimento Surrealista, levanta-se esse encontro dos adversos pelo eterno e o drapeado. Do confronto entre as duas imagens distintas e extremas surge uma terceira, a dialética.

Ao pensar em um espírito das roupas, Souza (1987) tece comentários a respeito da constituição do corpo nu e vestido na pintura, o que se estende o raciocínio argumentativo nessa pesquisa para as artes têxteis na cultura, como exemplo das representações estudadas na literatura. A autora comenta o fato de a moda aparecer no século XIX como pretexto para o artista impor as suas formas, ao qual o corpo vestido é entendido como um pender da “humanidade artificial” (Souza, 1987, p. 38), visto que é apresentado como teatral no período abordado. Deste modo, esse corpo imposto pela moda foi durante muito tempo (e pode-se dizer que

ainda é) predominantemente branco.

Nesse sentido, destaca-se que existia um equilíbrio entre antagônicos: o corpo natural elegido e o que sucessivamente se tocava ou compunha. A pós-modernidade na narrativa literária surge para revelar a maior proximidade entre a vestimenta que se pode usar, o corpo e a junção de ambos, como pelo ato da personagem habitar o têxtil.

Em face da leitura relacional às artes tradicionalmente imaginadas, como a pintura, elabora-se um comparativismo, de modo que se evidencia necessariamente em relação ao movimento, pois, enquanto conquista do espaço, a vestimenta vem se apresentando pela dinâmica de suas várias faces, não necessariamente estáticas; desse modo, deve se pensar na totalidade, como a supracitada relação espacial, visto que para Souza (1987, p. 40) “a vestimenta vive na plenitude não só do colorido”.

Na referida cultura visual, pelo movimento se “acrescenta ao repouso qualquer coisa que nele já estava contido, mas que, apenas agora, subitamente irrompe” (Souza, 1987, p. 40). De modo similar a discussão no *corpus* em análise, a roupa predominante é posta nas narrativas pela sua dinâmica e significante (pessoal e coletivo) ao ser moldada pelas personagens. Assim, concebe-se o entendimento a partir da conclusão de raciocínio quanto a essa prática em proximidade às artes: “E a emoção que a ruptura provoca em nós é semelhante à surpresa do riso repentino em um rosto imóvel” (Souza, 1987, p. 40).

A partir dessa leitura, pode-se considerar as manifestações literárias da vestimenta como uma forma artística que exige um vínculo de identificação e aceitação do sujeito em relação à vestimenta. Um exemplo clássico seria a busca por expressar a elegância conforme os padrões sociais da época. Na narrativa poética, a imprevisibilidade da personagem, de modo coeso com as cores e gestos, participa desse jogo dinâmico que vivifica a vestimenta em função do corpo. A vestimenta descrita no texto surge como uma criação inacabada que o autor entrega ao leitor; é em função da narrativa que essa representação se completa e ganha vida no corpo da personagem.

Torna-se possível compreender como o texto incorpora significados da vestimenta e seu contexto social. As personagens da pós-modernidade, assim como

os indivíduos que criam as estruturações e os que as observam, são múltiplos e visíveis tanto nas ruas quanto nas narrativas e outras produções culturais. Esse cenário é marcado por uma "diversidade de rostos, falas, ritmos de andar, corpos e roupas” (Souza, 1987, p. 55), refletindo a complexidade e a variação das expressões.

A vestimenta se enquadra nesse eixo de modo a vestir a personalidade daqueles personagens e sujeitos que lhe recorrem em buscas cotidianas: “As diferenças que captamos são o reflexo de profundos contrastes de tipos de vida, de nível social, de profissão, que os anos cristalizaram, impondo aos indivíduos como uma máscara” (Souza, 1987, p. 55).

A roupa é o recurso de uma máscara identitária para as personagens na obra artística, o que se possibilita uma leitura enquanto “caligrafia dos gestos” (Souza, 1987, p. 104). Isso pode ser lido na atribuição das identidades das personagens, que se manifestam por intermédio de seus corpos e são evidenciadas por uma gestualidade específica. Essa gestualidade pode se refletir nas linhas, cores e na composição da vestimenta, estabelecendo uma comunicação com o ambiente em que estão inseridas. Assim, a narrativa revela os estados de alma das personagens por meio das peças, imagens e critérios dispostos.

De acordo com a argumentação levantada, é possível evidenciar que a roupa aparece como uma possibilidade de manifestação da classe social em Souza (1987, p. 125): “Isso porque a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador”. Desta forma, esse trabalho partiu da premissa que justamente um dos papéis do texto na pós-modernidade é refutar os caráteres socialmente impostos, mais do que internamente afetados, alcançando grupos, vivências e ficcionalizações.

Em verdade, a vestimenta sempre foi capaz de se apresentar como oposição e reflexo social, por intermédio de seus mecanismos, sendo levados aos extremos na contemporaneidade, e tendo desde há muito o embate histórico nas relações entre etnias, classes e gêneros. Por vezes, o indivíduo se vê confundido em seu grupo, pois uma das possibilidades da vestimenta na literatura, assim como na vida, é ser um instrumento de integração e nivelamento da personagem em seu meio

narrativo, surgindo esse último como algo que possibilita um refúgio daquilo que lhe é externo.

Por fim, menciona-se que a discussão sobre a teoria do vestir evidenciou como o corpo vestido se converte em dispositivo expressivo e afetivo, atravessado por forças culturais, psicológicas e sociais. O exame desses elementos mostrou que a vestimenta recobre o corpo, enquanto o reconfigura, redesenha suas margens e oferece pistas sobre trajetórias e pertencimentos. O que se delineou nesta seção prepara o leitor para o diálogo com as cores, foco da seção seguinte, em que a dimensão cromática amplia e aprofunda essas mesmas operações de sentido.

2.2 Cor: Olhar Da Gente Sobre O Mundo

A primeira cor a ser considerada na relação com a história da dimensão vestimentar, conforme este desdobramento teórico e sua presença nas narrativas literárias analisadas no capítulo seguinte, é discutida por Laver (1989). O autor a associa aos persas do século VI a.C. e à invasão que sofreram dos babilônios.

Nesta argumentação, ao tratar-se especificamente do vermelho, contextualizam-se as mencionadas sociedades e as relações históricas de domínio, mudanças culturais e do vestuário, ocasião em que se comenta que os persas: "[…] conservaram seu adorno de cabeça, o chapéu macio de feltro que os gregos chamavam de 'frígio' e que, cerca de 2 mil anos depois, seria adotado pelos revolucionários franceses como 'o chapéu vermelho da liberdade'" (Laver, 1989, p. 15).

A cor vermelha, tal o fragmento do parágrafo anterior, enquanto um símbolo de revolução, surge justamente como o primeiro arquétipo cromático nesta pesquisa, a partir da perspectiva francesa e em diálogo direto com a vestimenta eurocêntrica, que muito será reformulada e ressignificada nos mais variados contextos, culturas e as devidas representações literárias. De um modo geral, entende-se a presença das cores na literatura pelo seguinte direcionamento: "A cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente - ou seja, as cores nos influenciam tanto quanto nós as influenciamos" (Antonioni, 1947, apud Martin, 2005, p. 87).

Ao resgatar o caráter histórico e de mapeamento do trabalho de Laver (1989), especialmente para esta pesquisa ao considerar o estudo e discussão das cores nas poéticas do vestir, retorna-se às vestimentas "clássicas". A sociedade de Creta, ocupada antes do VI milênio a.C, com destaque nesta discussão para a indumentária encontrada em escavações atuais que datam o período entre 1750 a.C e 1400 a.C, é pontuada ao tratar-se do estudo das cores da seguinte maneira: "Os cretenses tinham paixão por cores fortes, como vermelho, amarelo, azul e roxo, o que se pode ver claramente nos afrescos que foram preservados" (Laver, 1989, p. 23).

Percebe-se, ao deliberar sobre Creta, um olhar direcionado à paleta de cores primárias, assim como nas vestimentas clássicas: o vermelho, o amarelo e o azul.

Pode-se, de modo introdutório, concluir pela evidência de uma paleta utilizada com maior recorrência no diálogo com a arte. A relevância visual desses tons, possíveis de serem amplamente encontrados em sua essência na natureza, perdura mesmo no imaginário pós-moderno, atravessando os trabalhos culturais, tal qual os textos literários em análise nesta tese. Tal recorrência é exemplificada em Carolina de Jesus:

> Tem hora que eu tenho a impressão que estou num palacio lá no ceu Que o ceu é dividido em salas. E cada sala é uma côr. As paredes e os moveis de cor única. E eu fico na sala vermêlha. E o Luiz fica numa sala azul cada sala tem uma pessôa usando a sua côr predileta (Jesus, 1996, p. 160 e 161).

A preferência de Carolina de Jesus por cores vívidas, como o vermelho e o azul, pode ser lida em uma gestualidade de oposição à precariedade espacial de onde habitava. Ao imaginar o céu como um palácio dividido em salas monocromáticas, com móveis e paredes da mesma cor, transfigura-se a realidade através da linguagem cromática, estabelecendo um universo em que cor se revela subjetividade e pertencimento.

Do ponto de vista da psicologia das cores, largamente utilizada por áreas como marketing e propaganda, cores como o vermelho sinalizam excitabilidade, enquanto o azul aponta uma maior aceitação e apaziguamento. Ao atribuir tonalidades específicas às figuras do seu imaginário (ela mesma na sala vermelha, Luiz na azul), Carolina constrói uma narrativa de individualidade e afeto que subverte a dureza do cotidiano. Essa escolha cromática, portanto, atua como linguagem poética da resistência, conectando-se à subjetividade que atravessa sua escrita e ao desejo de recriação do mundo por meio da arte:

> The color Red has garnered the attention of researchers. Studies show that the color Red is a universally primary color associated with strong emotions (Hale, 2007; Swihart et al., 1999), high arousal potential (Crane & Hicks, 1989), and enhancement of strong visceral and motor response (Elliot & Aarts, 2011). Therefore, it is not surprising that the color Red is found to be associated with threat and danger (e.g., Gerendt & Sias, 2009; Wogalter et al., 1998). In the real world, vehicle operators are primed to be vigilant to ‘Red’ traffic signs and warnings (Griffith & Leonard, 1997). At the same time, the color Red can be associated with positive sentiments, such as a Red heart on Valentine’s Day, red fashion attire, and ‘Red’ sports cars (Piotrowski; Armstrong, 2012, p. 49).
>
> A survey spanning 10 countries found that blue is the most popular

> "favorite color". for people globally, with men preferring blue more often than women (40% versus 24%, respectively, among subjects from the United States). [...] India: Blue represents truth, mercy, and love. Latin America: Blue is associated with mourning, but also trust and tranquility. North America: Blue is soothing and signifies a trustworthy person or official business. United Kingdom: Blue symbolizes tranquility, dignity, and decorum. Western European countries: Blue is truth, serenity, reliability, responsibility, and fidelity (Cherry, 2024, p. 6).[5]

As estátuas antigas gregas, redescobertas durante o Renascimento, reabrem a discussão sobre as roupas desses povos. Pesquisas subsequentes revelaram que as vestimentas eram coloridas, introduzindo novamente a paleta primária e destacando o caráter revolucionário e ideológico do tom vermelho. Neste contexto, o vermelho é associado a um subtom marrom, particularmente relevante ao considerarmos grupos socialmente menos favorecidos e proibidos pela cultura grega de usar cores vivas nas vestimentas:

> Alguns membros das classes inferiores tingiam suas roupas de um marrom avermelhado, uma prática aparentemente rejeitada pelas autoridades, uma vez que o historiador Heródoto menciona um decreto ateniense proibindo-os de frequentar o teatro e outros lugares públicos com roupas tingidas. As classes superiores desfrutavam de maior liberdade, e conta-se que o pintor Polignoto foi o primeiro a usar cores vivas, como o vermelho, o amarelo e o roxo. Uma estátua policromada descoberta recentemente mostra vestígios de verde (Laver, 1989, p. 26).

Torna-se necessário ressaltar que a citação de Laver, na década de 1980, define classes de acordo com os padrões de organização social grega,

---

[5] A cor vermelha tem atraído a atenção de pesquisadores. Estudos mostram que o vermelho é uma cor primária universalmente associada a emoções intensas (Hale, 2007; Swihart et al., 1999), a um alto potencial de excitação (Crane & Hicks, 1989) e ao aumento de respostas viscerais e motoras intensas (Elliot & Aarts, 2011). Portanto, não é surpreendente que o vermelho esteja associado à ameaça e ao perigo (por exemplo, Gerendt & Sias, 2009; Wogalter et al., 1998). No mundo real, condutores de veículos são condicionados a estarem atentos a sinais de trânsito e advertências na cor vermelha (Griffith & Leonard, 1997). Ao mesmo tempo, o vermelho também pode estar associado a sentimentos positivos, como um coração vermelho no Dia dos Namorados, roupas de moda na cor vermelha e carros esportivos vermelhos (Piotrowski; Armstrong, 2012, p.49, tradução do autor).

Uma pesquisa realizada em 10 países constatou que o azul é a cor "preferida" mais popular globalmente, com os homens demonstrando preferência pelo azul mais frequentemente que as mulheres (40% contra 24%, respectivamente, entre os participantes dos Estados Unidos). [...] Índia: o azul representa verdade, misericórdia e amor. América Latina: o azul está associado ao luto, mas também à confiança e à tranquilidade. América do Norte: o azul é calmante e significa uma pessoa confiável ou um negócio oficial. Reino Unido: o azul simboliza tranquilidade, dignidade e decoro. Países da Europa Ocidental: o azul é verdade, serenidade, confiabilidade, responsabilidade e fidelidade (Cherry, 2024, p.6, tradução do autor).

principalmente ao tratar-se de parâmetros financeiros e pautados em práticas escravocratas da época, e o entendimento de “superior” presente apresenta-se desatualizado na atualidade e passível de problematizações. Neste sentido, as cores e as roupas dialogam diretamente com as noções socioculturais, por vezes, interessante para esse raciocínio, revolucionando os padrões de opressão e mantendo um olhar coletivo voltado a pontuais usos das visualidades, tal qual os elencados inicialmente neste tópico.

A toga romana pode ser destacada como uma vestimenta dentro dos parâmetros de cor que estão sendo abordados, com uma paleta específica de acordo com a classe social, e vindo dos povos etruscos, passa a ser utilizada com mais volume e drapeados, impedindo as atividades cotidianas: “Era, portanto, essencialmente um traje para as classes superiores, principalmente para os senadores, os quais sempre a usavam branca” (Laver, 1989, p. 38).

Neste ponto, surge, para o debate teórico desta pesquisa, uma primeira noção de distinção entre a cor branca e a preta para a vestimenta. A primeira associa-se aos membros dominadores da sociedade, além de indicar a ausência de praticidade da roupa demasiadamente volumosa e envolta no corpo. Também se observa uma distinção quanto aos tons mais formais, destinados a práticas voltadas às crenças e aos rituais da época, influência que se percebe no cenário contemporâneo: “Durante o luto vestia-se uma toga de cor escura, que às vezes era passada sobre a cabeça, o que também se fazia em certas cerimônias religiosas” (Laver, 1989, p. 38). Em contrapartida, em países na Ásia como a Índia, China e Japão, se faz uso da cor branca para representar o luto:

> The colour of mourning in China is white because it symbolises the paleness of death. The colour of mourning in India is white because it contrasts with the skin colour of most Indian citizens. White is the colour of mourning in Japan because it symbolises purity.(Àltima, 2025, s/p).[6]

De um modo geral, quanto à referida cor preta, percebe-se que, por vezes, as narrativas pós-modernas estudadas seguem esse raciocínio de significado, como o faz Ruth Guimarães (2021, p. 43), na narrativa “O Natal de Ião Polaco”, conforme

[6] A cor do luto na China é o branco porque simboliza a palidez da morte. A cor do luto na Índia é o branco porque contrasta com a cor da pele da maioria dos cidadãos indianos. O branco é a cor do luto no Japão porque simboliza a pureza (Àltima, 2025, s/p, tradução do autor).[6]

pode ser observado pelo fragmento: “Sara passou na frente, baixando a cabeça graciosa, sorrindo de leve e, inesperadamente, os traços do rosto do homem se adoçaram e ele balançou a cabeça, ao sair também, curvando a alta silhueta, todo de negro como quem vai ao enterro”. Em outros momentos, presentes também no caso de Guimarães (2021), que ilustra ambos os cenários, em seu conto “O Natal de Ião Polaco”, o vestuário na referida paleta é ressignificado e atualizado para a habitual ambientação festiva das personagens: “Estava estendido numa cadeira o seu terno preto de festa” (Guimarães, 2021, p. 46).

Ao ampliar a paleta de cores, especialmente as primárias, observa-se que os romanos demonstraram uma preferência específica, introduzindo uma nova cor à gama cromática. Embora essa adição complemente a paleta, esta não prevalecia como a cor única nas vestimentas romanas: “As cores preferidas eram o vermelho, amarelo e azul, e o traje costumava ser ornamentado com uma franja dourada e fartamente bordado” (Laver, 1989, p. 41).

Os calçados das mulheres romanas dentro de casa eram chamados de *soccus,* utilizados em uma amplitude de cores, expandindo a percepção de uma paleta única ou dominante no cotidiano, como a respeito do Império Bizantino, e a queda no Império do Ocidente, 476 a.C.

Em uma historicidade da época a respeito das roupas, contextualiza-se de que maneira os trajes passaram a abranger a maior amplitude cromática, em contraste aos romanos, além disso, o surgimento da vestimenta enquanto noção de manter o corpo escondido: “O próprio Constantino usava uma roupa bem diferente daquela dos primeiros imperadores romanos. Sua veste de tecido dourado era bordada com desenhos florais. Presa ao ombro por um broche de pedras, usava uma *clâmide* púrpura” (Laver, 1989, p. 46).

A cor púrpura, neste período, se revela pela vestimenta do imperador bizantino Justiniano e de sua esposa Teodora. Ao tratar da companheira, percebe-se a relevância da visualidade como demarcação social, assim como o vermelho se presentificando pelas culturas, tal a amplitude de possibilidades na paleta permitida aos imperadores:

> Uma vez elevada à púrpura, mostrou-se uma mulher de grande coragem e vontade férrea. […] Ela usava uma túnica branca, longa, adornada com uma faixa vertical recoberta de bordados […] além de uma capa púrpura bordada com a figura dos Reis Magos. […] Nos pés

> tinha sapatos fechados de couro macio, tingidos de vermelho e enriquecidos com bordados. […] O dado mais surpreendente sobre as roupas da Nova Roma em oposição às da Velha Roma era a cor. O roxo era reservado para o casal imperial, mas todas as outras cores eram usadas nas roupas dos ricos (Laver, 1989, p. 47-48).

A Europa antiga, neste destaque sobre a perspectiva do uso e significação social das cores na história, surge atrelada a um levantamento realizado nos últimos séculos, a partir do apontamento referente à igreja de Saint-Denis, na região próxima a Paris:

> Fragmentos de tecidos da tumba de uma rainha merovíngia, Arnegonde (550-70), mostram que foi enterrada com um *chemise* de linho fino e uma veste de seda cor de violeta por cima. Sobre esta, uma túnica vermelha, aberta na frente, com mangas compridas e amplas. […] Os sapatos fechados eram de couro preto com tiras suficientemente longas para serem cruzadas nas pernas até a altura da liga (Laver, 1989, p. 41-52).

Ressalta-se, quanto às vestes, o recurso da cor vermelha associada à nobreza, em especial à grandeza de Exu, assim como os tons escuros e próximos em uma paleta mais densa: o tecido violeta junto ao vermelho, o calçado preto, e deve levar em consideração o dourado, abrangente nas visualidades por intermédio dos vários detalhes utilizados em ouro para finalizar a apresentação visual das roupas e calçados. Esse raciocício cromático é reiterado nos textos em estudo, como no conto “O ladrão Gaião”, de Ruth Guimarães (2021), que a personagem calça o dourado do ouro:

> Era uma vez, no fundo do tempo um famoso ladrão. Forte, pele curtida de sol cabelos compridos anelados, um brinco na orelha esquerda, riso largo e cruel de fera jovem - ladrão Gaião era chamado. Do lado o alfanje. No cinto, a guaiaca de dinheiro roubado; nos pés, as sandálias de ouro (Guimarães, 2021, p. 29).

A história do vestuário descreve os trajes dos sírios e dos fenícios como sendo ao mesmo tempo simples e ornamentados, com um foco especial nas cores utilizadas. Segundo Kohler (1993, p. 74), essas roupas frequentemente apresentavam “listras verdes, azuis e vermelhas sobre fundos brancos”. De maneira similar, os Cheli, não menos importantes em termos de cor, “chegavam até mesmo a superá-los em requinte” (Kohler, 1993, p. 75). Assim, observa-se a prevalência dos tons primários, como o azul e o vermelho, e a inclusão do verde, um tom secundário. Estes eram frequentemente combinados com o dourado dos acessórios de ouro,

enquanto os tecidos neutros e tons brancos serviam como base, permitindo uma ampla variação nas paletas cromáticas.

Em distinção aos Sírios, mais ao Norte dos Cheli, no Alto Eufrates, tinham os Retennu-Tehennu com as roupas mais pesadas e provável clima ameno. A indumentária feminina apresentava, entre outros referenciais, uma capa na cor vermelha, e “por baixo da capa usavam fitas de cores escuras cruzadas no peito, com as longas extremidades pendendo das costas” (Kohler, 1993, p. 76). As faixas costumavam ser de tecidos coloridos, dependendo o estilo dentre os grupos sociais, como as extremidades da capa que podiam ser ornamentadas com bordas púrpuras, tal se destaca ter acontecido para os Hebreus, na escolha da referida cor, mas como memória das leis de Jeová. A cor, desta forma, surge para o último grupo com o viés da religiosidade na constituição do vestuário.

Os povos mesopotâmicos, assírios e babilônicos, tinham uma distinção sutil entre os trajes dos sacerdotes e o dos leigos, incluindo o tecido e a cor. Quanto aos medos e persas, os sacerdotes eram associados a utilização da púrpura em cerimônias formais e religiosas: “Uma veste talar de cor púrpura – ou, pelo menos, uma capa desta cor – parece ter sido o traje característico do sumo sacerdote” (Kohler, 1993, p. 92).

Neste período, as classes mais ricas portavam calçados com destaques pelos bordados luxuosos, e estes comumente ornamentados em ouro, o que cruza relevante parte da historiografia ao tratar do ideal de vestuário para as classes mais altas. As cores de confecção, em geral, eram mais sutis para ressaltar, provavelmente, o dourado empregado.

Carlos Magno, imperador de Roma, como muitos com recursos financeiros e empenhados na manutenção de um prestígio, investiu no dourado do ouro em bordados das mangas das túnicas, bem como transitava notoriamente entre as mencionadas cores primárias e as secundárias, tal a predominância cromática nos calçados e vestes, em especial, uma “com figuras de elefantes em círculos floreados em verde, azul e dourado, e uma de pano-de-ouro brocado em quadrados, com um rubi no centro de cada um” (Laver, 1989, p. 52).

Neste sentido, ao tratar-se dos pés do referido imperador, retorna-se nesse momento para o apontamento da cor sugerida em evidência, o vermelho, em

associação ao mencionado dourado: “Os sapatos eram de couro vermelho bordados em ouro e cravejados de esmeraldas” (Laver, 1989, p. 52).

Quanto aos medos e persas, considera-se para a família real a utilização de um cordão ao redor do gorro na cor azul e branco, como demarcação do *status quo*. Manifesta-se que para os povos partas os sapatos de couro que utilizavam eram os preferidos, no momento de tingir, pela utilização da cor púrpura-avermelhada. Inclusive, era uma das cores favoritas e sinônimo de distinção para os gregos, que utilizavam do linho branco ou tingido, de maneira equivalente aos bordados e listras coloridas. O traje considerado dos imperadores bizantinos tampouco fugia desta paleta: “A indumentária também incluía sapatos de seda púrpura bordados com pérolas, um diadema com requintado arranjo de pérolas e o cetro real ou bordão de ouro” (Kohler, 1993, p. 143).

Por conseguinte, consta-se a alusão a um mosaico na igreja de S. Vitale, em Ravena, com a representação do imperador Justiniano, ano de 547, a qual a seguir exibe-se a vestimenta do monarca a partir da descrição realizada por Kohler (1993, p. 144):

> […] está usando uma túnica branca que chega só até o joelho, guarnecida com ouro nas laterais e presa por um cinto vermelho, e também meias bastante justas, de cor púrpura. O *clavus* de sua capa púrpura é de ouro decorado com aros vermelhos, dentro dos quais vemos um animal verde que se assemelha a um pato. Três braceletes de ouro podem ser vistos em seu antebraço.

O período pré-histórico teutônico, idade do bronze, tem no imaginário da época, entre os séculos III e IV D.C, a prevalência do tom avermelhado como coloração dos cabelos. Ao adentrar os comentários na Idade Média, percebe-se a continuidade da mesma cor, com o vermelho escuro e violeta nos matizes de ouro (o notório dourado) dos tecidos priorizados entre aqueles com maiores recursos, o que “dão-nos uma ideia do raro esplendor e beleza dos trajes reais daquela época” (Kohler, 1993, p. 163). E seguindo essa argumentação de uma prevalência cromática e recorte histórico, menciona-se:

> Ao período situado entre 50 e 75 anos mais tarde devemos atribuir o casaco de cetim vermelho-casmesim que se imagina ser parte do espólio da batalha de Granson, em 1476, e que atualmente se encontra no Museu de Berna (Kohler, 1993, p. 163).

Na Idade Média, a realeza alemã utilizava uma “*alva*, usada sobre a

dalmática, e cujo nome provém de sua cor" (Kohler, 1993, p. 176) em seda branca, alta qualidade e ornamentos em dourado do ouro. O manto costumava aderir a seda vermelha e com o decote na paleta dos detalhes de ouro, constituído em "uma bainha de debrum dourado" (Kohler, 1993, p. 176). Seja vermelho ou branco, pouco se fugia à terceira cor mencionada, enquanto estabelecimento da posição social vigente. As luvas costumavam ser púrpura, as meias vermelhas com listras de ouro, ambas em seda, e os sapatos e cintos na mesma tonalidade, especialmente aderindo ao vermelho-cornalina. Deste modo, cria-se um repertório visual à época e sua cultura vigente.

O século XII trouxe para a Europa, em distinção ao anterior, o costume de usar as vestimentas que descartavam a necessidade de calçados dentro de casa, e essas revelam-se em cores vivas. Em 1130, o gorjal, peça de armadura medieval ou um ornamento de pescoço, apresenta a paleta mais suave, que de acordo com o fragmento a seguir, percebe-se essa característica e a utilidade: "Era feito de linho fino branco ou seda, cobria o pescoço e parte do colo, sendo às vezes enfiado dentro da blusa do vestido; as pontas eram então puxadas para cima e presas no alto da cabeça sob o véu, para emoldurar o rosto" (Laver, 1989, p. 62).

As vestimentas nórdicas encontradas em Herjolfsnes, na Groenlândia, que datam dos séculos XIII a XV, oferecem uma variação ao percurso visual destacado anteriormente, introduzindo uma paleta de tons mais rebaixados: "A cor dos tecidos de lã varia entre o preto e marrom, mas é provável que algumas dessas roupas fossem coloridas, e que tenham perdido as cores durante os séculos em que ficaram enterradas" (Kohler, 1993, p. 191).

Desta maneira, na Europa, século XV, torna-se possível mencionar a variedade e relevância do uso dos chapéus nas altas classes sociais, seguindo das amplas possibilidades de formas e inclusão na vestimenta em geral, e um desses modelos surge "frequentemente de cor vermelha" (Laver, 1989, p. 62), como notado nos trabalhos artísticos, as pinturas, realizadas no período.

Na Itália, no século XV, possibilita-se um retorno aos comentários sobre os calçados para os europeus, conforme já foi abordado nos parágrafos anteriores deste trabalho, assim como a prevalência da cor branca em um cenário de respectivas alterações dos costumes: "Dentre os inúmeros estilos, o mais popular

era de extremidade larga, que ia até o tornozelo. Eram feitos de couro macio e enfeitados com uma correia larga, geralmente branca" (Kohler, 1993, p. 248).

Na Espanha ocorre de modo similar, percebendo-se a sutileza da cor branca nas peças mais íntimas e seus detalhes, assim como nas partes internas das vestimentas, com a indumentária feminina como foi desde a segunda metade do século XIV: "As mangas justas eram abotoadas ou fechadas por cordões na parte de trás, e eram tão estreitas que não cobriam totalmente os braços, deixando à mostra as mangas brancas e delicadas da camisa" (Kohler, 1993, p. 259).

Neste viés, os calçados de couro utilizados igualmente eram coloridos e em seus detalhamentos dourados. Entretanto, no geral, a paleta das mulheres espanholas se desvelava vasta e altamente expressiva: "[…] as favoritas eram branco, vermelho, azul-claro, rosa, violeta-claro e verde-mar" (Kohler, 1993, p. 263).

No campo das artes, ao avançar cronologicamente, pensa-se muito no século XVI em associação ao movimento do Renascimento, expondo devidamente um reflexo na vestimenta e nos estudos das cores. Os calções despontam com aberturas e tiras de tecidos se destacando por suas cores distintas, com "meias feitas à moda germânica, com uma perna amarela, a outra preta" (Laver, 1989, p. 79).

A preferência de materiais era pela utilização do veludo, e com Henrique VIII, rei da Inglaterra entre 1509 até a sua morte, exibia-se a nobreza novamente associada aos tons mais fortes e marcantes disponíveis, e os detalhes dourados devido aos ornamentos preciosos, pois, a persona nobre "possuía um gibão de cetim roxo, bordado com fios de ouro e prata e todo adornado com pérolas" (Laver, 1989, p. 81). Neste raciocínio, aprofunda-se e desenvolve a discussão a respeito da paleta utilizada pelo rei da Inglaterra a seguir:

> As roupas das classes altas durante a primeira metade do século XVI eram de cores muito vivas. Sabemos, em função da descrição do guarda-roupa de Henrique VIII, que ele tinha, entre outros, gibões de veludo azul e vermelho forrados com pano de ouro. Em 1535, Thomas Cromwell deu de presente ao rei um gibão de veludo púrpura bordado em ouro […] O vermelho era uma das cores prediletas. No conhecido retrato do conde de Surrey, anterirmente atribuído a Holbein, o jovem nobre aparece totalmente vestido em vários tons de escarlate. Nos retratos de príncipes alemães, feitos por Cranach, quase todos estão usando vermelho […] Uma das reivindicações dos revoltosos era a permissão para usar roupas vermelhas como seus superiores (Laver, 1989, p. 86 e 88).

A segunda metade do século, em notável distinção ao percurso histórico manifestado da vestimenta na Europa, priorizando a cor vermelha, como a utilizada pelos nobres, bem como os tons próximos, atribui uma prevalência do discurso visual espanhol, tratando-se da vestimenta, e consequentemente, visualidade da época, “ajustada e sombria, de preferência preta” (Laver, 1989, p. 88).

As alterações eram feitas, principalmente tratando-se das paletas escuras decididas pelas classes dominantes, considerando especialmente os aspectos subjetivos desses que ocupavam as classes sociais mais altas, assim como outros possíveis fatores que não devem ficar de fora. Ou seja, quem detinha maior poder econômico ditava a paleta, com os menos favorecidos e socialmente oprimidos normalmente impedidos de utilizá-las, e dessa forma, se caracteriza o repertório visual e cromático por séculos.

Na pós-modernidade, os critérios cromáticos encontram-se, por vezes, atravessados por essa dominação eurocêntrica, juntamente com os valores ideológicos e discursivos de atribuições significativas a cada vestimenta e as devidas paletas. Esse apontamento surge como uma das propostas levantadas para reflexão e análise nas discussões ao decorrer da tese, em concomitância com a análise do *corpus*, como se torna perceptível no texto selecionado de Carolina de Jesus:

> Quando eu era menina, eu pensava sera que eu viver como desejo? Comprar vestidos bonitos, residir numa casa vermêlha, a minha côr predileta – Agora que comprei a casa não me foi possível pinta-la de vermêlho porque os padres haviam de dizer: a Carolina é comunista gostaria de ter um tumulo vermêlho mas os padres não vão permitir porque eles querem mandar no povo (Jesus, 1996, p. 141).

As relações históricas de dominação social e privatização na vestimenta em função das visualidades, bem como a mencionada prevalência de uma notória imposição na pós-modernidade, em diálogo com o debate desenvolvido nos parágrafos anteriores, são apontadas no trecho a seguir por Durand (1988, p. 13-14):

> À medida que as monarquias centralizadas põem fim ao feudalismo e se formam as nobrezas de corte na Europa, aparecerá todo um código de regulamentação do vestuário, destinado a privatizar para os poderosos o uso de certas cores e o emprego dos tecidos e matérias-primas mais raros. […] Um século atrás já seria possível notar um

> sistema de vestuário infiltrando-se e impondo-se aos demais. Era a roupa europeia, ou, mais precisamente, os trajes das classes dominantes da Europa, responsáveis pela colonização de boa parte do mundo, processo que naquele momento ganhava especial impulso.

O destaque para o uso da cor vermelha, após a mencionada preferência para uma ausência de muitas cores na geração anterior, reaparece com a rainha Elizabeth que “lançou a moda de tingir os cabelos de vermelho, e muitas mulheres, como ela própria, devem ter necessitado de cabelos postiços” (Laver, 1989, p. 88).

Neste raciocínio, com um breve salto temporal pelas décadas, de modo a realizar o encerramento dos comentários destinados a reapresentação do século XVI, coloca-se em debate o ano de 1590 com a importâncias das meias coloridas como peças em destaque no vestuário: “Costumavam ser de cores vibrantes, sendo a amarela uma das preferidas, e eram adornadas com desenhos de seda colorida ou até mesmo fio de ouro” (Laver, 1989, p. 102). Observa-se, neste ponto, que apesar de uma nova paleta de cores ou outras que retornam, o dourado adquirido como resultado da utilização do ouro pelas classes dominantes, ou a cor e preciosidade da prata, terminam acompanhando as tendências.

Os espanhóis no século XVI utilizavam *birettas,* acessório para a cabeça, “quase sempre pretas e ornamentadas com uma faixa de debrum dourado ao redor da extremidade inferior da copa, ou com uma pequena pena” (Kohler, 1993, p. 277). Os sapatos eram pretos ou coloridos, preferencialmente, em veludo, e quanto aos de passeio, seguia-se a paleta dominante: “Eram decorados com tiras de couro colorido, botões dourados e outros tipos de ornamentos” (Kohler, 1993, p. 285).

O *Barret* alemão do século desbancou outros chapéus e gorros e era notoriamente constituído em tecido preto, às vezes, descortinando enfeites na cor vermelha ou amarela, predominantemente por mulheres loiras. O *solidéu,* utilizado na cabeça por motivações religiosas, evidenciava uma rede em ouro, e tinha sua confecção cromática pensada do seguinte modo: “O amarelo e o dourado eram as cores mais comuns, mas também podia ser feito em vermelho ou azul com uma rede dourada por cima, ou em dourado com uma rede de seda dourada ou azul” (Kohler, 1993, p. 313).

Na Alemanha, destacando a indumentária masculina do século XVI, as meias e os calções comumente tinham a mesma tonalidade, preferencialmente preta para

os funcionários públicos, demarcando um espaço social pela roupa, e geográfico, pois, na Espanha e nos Países Baixos a cor preta era a regra.

Para as mulheres alemãs, o destaque das meias era nas cores brancas, seguido de perto pelas pretas. Nesse sentido, verifica-se a preferência no período por ter as peças de forma mais neutra na Europa. Os tecidos que ornamentavam seus decotes baixos eram em camadas finas e coloração branca. Ambos os gêneros podiam utilizar um *balzo,* acessório para a cabeça, de folha de cobre ou couro dourados. [7]

No século XVII, o gibão, peça semelhante à uma jaqueta, era comumente denunciada pelos mais conservadores, entretanto, possuía uma gola com as cores tendendo a despontar, o que se pode deduzir como uma das questões para os moralistas, além do comprimento das vestimentas estarem diminuindo. A seguir, destaca-se a respeito das mencionadas golas nas roupas e a paleta utilizada, em Laver (1989, p. 103): “Normalmente eram brancas e, por vezes, amarelos”. Da mesma forma, a cor dourada resultante da utilização do ouro pelos mais nobres nas classes sociais enfrentou os processos de alteração e notória diminuição: “Os cortesões continuaram a usar a seda, porém com menos adornos de fios de ouro e prata” (Laver, 1989, p. 103).

O recorte dos repertórios visuais no século XVII avança com a influência espanhola para os holandeses. As roupas femininas exibiam os tons mais escuros em suas decisões de vestimenta, como percebe-se pelos detalhes. Neste viés, igualmente, percebe-se que o chapéu foi, e ainda é, elemento fundamental da distinção de classes sociais, como ocorre pela permanência dos bonés de grife, chapéu dos trabalhadores rurais, chapéu como marca do agronegócio, e afins: “As mulheres não usavam chapéus, mas, para sair, cobriam a cabeça com pequenos capuzes de taferá preto, ou usavam um xale simples de renda” (Laver, 1989, p. 107-108).

Tais apontamentos do autor ocorriam com aqueles que governavam a Holanda protestante, denominados *bourgeoisie,* e utilizavam-se de uma paleta similar à evidenciada desde a segunda metade do século anterior:

---

[7] O balzo feminino, popular no século XVI, tinha a forma de um aro acolchoado, revestido em veludo, e frequentemente decorado com joias. O masculino apresentava a parte frontal levantada. Para um maior aprofundamento, ler: **Accesorios de moda, plantillas**, de Feyerabend (2012).

> Usavam roupas características de corte conservador e de cor preta. Há um paradoxo nesse fato porque os holandeses haviam lutado arduamente para se libertarem da Espanha e, ainda assim, a sobriedade de suas roupas continuavam a mostrar influência espanhola (Laver, 1989, p. 108).

A necessidade de libertação estético-visual, em função da mencionada paleta de cores, surge no Brasil como tema de discussão muito tempo depois, pelas vanguardas modernistas, em relação aos repertórios eurocêntricos do século XX. Na pós-modernidade, compreende-se essa preocupação recorrente do deslocamento de todas as cores para uma nova paleta: os tons cromáticos explorados na prática do sujeito-artista-personagem livre dos dominantes discursos e critérios coloniais.

O rei Carlos II é destacado como um responsável pela reformulação das roupas, e o tom é justamente sóbrio, variando entre o preto e o branco, com casacos justos, notoriamente de uma referência persa, como percebido na descrição a respeito da túnica utilizada pelos nobres: “é comprida, justa, de tecido preto e recortado, com seda branca por baixo e um casaco por cima, as pernas guarnecidas com tiras pretas como as de pombo” (Laver, 1989, p. 108).

Deste modo, a corte espanhola adotou as túnicas pretas, abandonando posteriormente os recortes de tecidos brancos que haviam sido associados ao pombo, um fato já conhecido na época. A mudança reflete como questões de disposição estética e preferências subjetivas das figuras de poder socioeconômico influenciaram as tendências do vestuário europeu. Nesse contexto, a seguir será orquestrado um detalhamento sobre as descrições das vestimentas e a relação no século XVII com o modo como os turcos utilizavam as cores e seus trajes:

> Outras referências chamam a nova moda de “turca”, e temos de admitir que ela realmente tem uma certa semelhança com o casaco persa, exceto pelo fato de este ter mangas compridas, enquanto as mangas da “túnica” de Carlos eram extremamente curtas, com as mangas brancas e amplas da camisa aparecendo por baixo (Laver, 1989, p. 114-115).

O século XVII para os franceses manteve a permanência comum da cor branca nas roupas de baixo, feitas de linho, assim como em outras cores claras. A citada visualidade permeou, inclusive, os chapéus na França, como em 1620, ocasião em que se comenta sobre essa paleta em questão e a distintas particularidades e variações à época:

> […] o chapéu de feltro macio começou a ser feito com aba mais larga. Tinha copa mais baixa e arredondada na parte de cima. Em geral, era tingido de banco ou marrom-claro. As cores escuras eram raras, e quase nunca se assemelhavam chapéus pretos. Era comum enfeitar o chapéu com duas ou três longas penas de avestruz de cores diversas – em geral vermelho, branco ou azul (Kohler, 1993, p. 363-364).

No ano de 1640, por influência dos soldados alemães, usava-se um *cravate,* lenço de pescoço, na mesma paleta destacada, como verifica-se adiante: "Tratava-se de uma faixa de tecido branco, de 30 centímetros de largura por 1 metro de comprimento, que se usava ao redor do pescoço e se amarrava em um nó na parte da frente" (Kohler, 1993, p. 379).

O século XVIII expande-se esteticamente, pensando na relação com o corpo, em direção à cabeça humana, em termos de vestimenta, com o hábito da utilização das perucas pelos nobres, e essas são recordadas na atualidade em um considerável número de produções cinematográficas de época. A primeira citação às cores nesse tema surge ao tratar-se do hábito de guardar o requisitado acessório em sacos de seda preta, assim como os fios eram amarrados em tranças na cabeça durante o momento de uso, e estes finalizados com fitas na mesma cor.

A cor preta para a vestimenta era sinônimo de finalização da aparência glamorosa e acessório de alto custo financeiro que protegia as perucas. Percebe-se a cor preta exibida no decorrer do século em diálogo direto com a cor branca ou tons neutros, por momentos trocando os lugares de prioridade entre as tonalidades no vestuário: "A peruca propriamente dita era, às vezes, preta, mas podia ser coberta com pó branco ou cinca" (Laver, 1989, p. 130).

Os vestidos continham as bordas brancas, com babados, rendas e tudo o que parecesse pertinente às mulheres que o usavam de acordo com as normas vigentes do momento. Os homens, em geral, tinham o hábito da gravata preta, tal como a inesquecível necessidade da peruca. Desse modo, os chapéus igualmente eram na cor preta, assim como o mencionado paralelismo cromático do preto e branco, conforme destaca Laver (1989, p. 137) ao apontar o fato de "Beau Nash, 'rei de Bath', tornar-se famoso por usar um chapéu branco". O ouro e a prata, em evidência, não caíram em desuso, trazendo os familiares tons dourados e metálicos para as finalizações das vestimentas.

Quanto a este tema, Said (1990) destaca que os objetos de dimensão

vestimentar e os eventos históricos são moldados pelas atribuições de significado feitas pelas pessoas ao longo do tempo. Deste modo, as visualidades, como exemplo da vestimenta, com as flutuações e mudanças, e a história, em narrativas construídas, são produtos das escolhas e interpretações humanas. Em especial, detecta-se esta arbitrariedade por parte do colonizador, conforme será discutido no *corpus* em análise, visto que é a figura que frequentemente decide seu lugar e o do outro:

> Por que é que as perucas, os colarinhos de renda e os sapatos altos de fivelas aparecem, e depois desaparecem, em um período de décadas? Parte da resposta tem a ver com a utilidade e parte com a beleza inerente da moda. Mas, se estivermos de acordo em que todas as coisas na história, assim como a própria história, são feitas pelos homens, veremos então como é possível que a vários objetos ou lugares ou épocas sejam atribuídos papéis e significados dados que adquirem validade objetiva só depois que essas atribuições acontecem (Said, 1990, p. 64).

O final do século interessa para esse tópico quanto à utilização feminina do *robe en chemise,* visto que a escolha cromática persistiu, apesar das mudanças em vários outros aspectos das roupas, quanto a tentativa de neutralidade, pacificidade ou suavidade imagética-vestimentar. Neste sentido, destaca-se: “realmente parecia uma peça de baixo, porque era um vestido branco de cintura alta […] e, às vezes, tão transparente que era preciso usar malhas brancas ou cor-de-rosa por baixo” (Laver, 1989, p. 130). De forma similar, os anos de 1750 demarcaram uma paleta europeia que retorna ao branco em peças mais íntimas ou de baixo: “[...] as costumeiras meias de seda verde com nesgas cor-de-rosa foram substituídas por meias brancas” (Kohler, 1993, p. 429-430).

Quanto à citada peça do *robe en chemise,* de modo explicativo, trata-se, em tradução do trabalho em língua inglesa de Hennessy e Fischel (2012), de uma vestimenta nos anos de 1780, que foi a precursora dos trajes neoclássicos posteriores. O estilo, um tubo de musselina de algodão com um cordão no pescoço e uma faixa na cintura, tornou-se popular em toda a Europa: “Fashionable in the 1780s, this garment was the forerunner of later neoclassical dress. The style, a tube of cotton muslin with a drawstring at the neck and sash at the waist, grew popular throughout Europe” (Hennessy; Fischel, 2012, p. 156). De modo similar, pode-se compreender em Tortora e Marcketti (2015) enquanto um vestido, no referido

material de musselina branca, que se assemelhava à camisola íntima da época, entretanto, em distinção da camisola, possuía cintura e uma saia suave e completamente franzida. Este traje, feito de musselina muito cara importada da Índia, foi um precursor dos estilos do início do século XIX:

> Chemise à la reine was a white muslin gown that resembled the chemise undergarment of the period, but, unlike the chemise, had a waistline and a soft, fully gathered skirt. This garment made of very costly muslin imported from India, was a forerunner of styles of the beginning of the 19th century (Tortora; Marcketti, 2015, p. 289).[8]

A cor branca, neutra, portanto, é percebida de modo que pode ser alterada para um tom menos proeminente nas decisões estéticas da nobreza em relação à visualidade no vestir. Nesse contexto, e focando nas cores da indumentária feminina da época, Kohler (1993, p. 429) destaca a apreciação pela "pequena *follette* triangular, de seda preta ou colorida".

Na França, período de 1790 e 1791, considerados como "fatídicos para a monarquia francesa" (Kohler, 1993, p. 463), tinha-se os homens nas ruas com cores primárias, mesmo se tratando dos de classes sociais mais altas: com as pantalonas em azul e gorro vermelho, assim como uma jaqueta curta, a *carmagnole.* Por vezes, como forte visualidade revolucionária com apropriações de vestimentas dos operários e dos escravizados de galé.

As cores, em geral, foram se extinguindo próximas aos anos de 1800, especialmente em oposição a um sentimento coletivo que não pretendia inquirir a ostentação, mas, fundamentalmente, a simplicidade, mesmo que seja pelo repertório visual das cores e feitio, e dessa forma, prevaleceu com intuito republicano: "Os tecidos coloridos e decorados desapareceram totalmente. Cinza e branco eram os tons preferidos; outras cores eram permitidas somente no xale bem fino e na fita tingida que se usava ao redor da cintura" (Kohler, 1993, p. 464).

Em 1808 existia uma possibilidade maior cromática, em verdade, como regra social para as mulheres com as tendências por utilizar perucas, especialmente as com fios encaracolados:

---

[8] *Chemise à la reine* era um vestido de musselina branca que se assemelhava à camisola, roupa de baixo, usada na época, mas que, diferentemente desta, possuía uma linha de cintura e uma saia suave, totalmente franzida. Essa peça, confeccionada com uma musselina muito cara importada da Índia, foi precursora dos estilos do início do século XIX (Tradução do autor).

> Não se davam por satisfeitas com perucas caras e meticulosamente encaracoladas. Cada uma tinha que ser de uma cor diferente, de tal modo que uma mulher podia ser vista em diversos momentos do mesmo dia usando uma peruca amarela, preta, vermelha ou castanha. A moda exigia que a cor da peruca fosse diferente da cor dos cabelos naturais; assim, as loiras usavam perucas pretas, enquanto que as morenas estavam sempre com perucas loiras (Kohler, 1993, p. 496).

Torna-se impossível não percorrer historicamente pela galeria visual entre os anos de 1800 e 1850, com aquilo que os sujeitos viveram e possibilitaram para uma história do vestir. Neste viés, ao adentrar a primeira metade do século XIX, pode-se constituir um repertório mediativo partindo da relação entre a cultura francesa e inglesa com as devidas diferenciações de design e a persistência cromática:

> As francesas ainda estavam usando o branco, mas a saia, ao invés de cair reta até o tornozelo, abria-se ligeiramente na barra. As roupas inglesas, por outro lado, estavam começando a adquirir um ar romântico, com elementos elisabetanos, como mangas fofas, e com aberturas (Laver, 1989, p. 156-157).

A mencionada relação da cor branca atravessa a indumentária feminina nos anos de 1820, mas “os vestidos coloridos também entravam em voga, assim como os corpetes coloridos com saias brancas. […] Usava-se um cinturão – colorido, caso o vestido fosse branco” (Kohler, 1993, p. 519). A utilização das anáguas era indispensável pelas moças da época, dessa maneira, sendo consideradas como vestidas adequadamente aos valores dominantes, visto que “primeiro surgiu a anágua espessa, de flanela vermelha ou branca – chamada, na Alemanha, de *Hansel.* […] Depois vieram várias anáguas de tecido encorpado e colorido, com enfeites de debrum preto” (Kohler, 1993, p. 537 e 541). O branco era manifestado pela seda e algodão ou tecidos bordados. Pouco antes, por volta de 1818, os chapéus e toucas se constituíam na seguinte paleta: “as cores eram branco ou cinza, azul ou verde, vermelho ou preto, e às vezes o tecido tinha listras em duas cores” (Kohler, 1993, p. 555).

A figura e a composição da essência do dandismo na cidade de Paris, considerando os atravessamentos e saltos técnicos que tem uma reverberação do ponto de vista do sentido atribuído à vestimenta, bem como as menções e retornos teóricos dispostos nessa pesquisa, trata-se do estudo de uma paleta inicial, com cores possíveis de se encontrar na natureza, e a expansão nesse debate para além dos parâmetros da nobreza.

A apuração estética masculina, por vezes considerada exótica, é definida a seguir como uma inegável menção a outros meios de compreensão, e não meramente um distanciamento, além dos exclusivos padrões de vestimenta das classes mais altas. Surge um novo percursor visual, que se trama em paralelismo às cores já discutidas, porém realocadas em possibilidades de abranger as maiores amplitudes de atuação cromática e mesclas entre si:

> Não havia bordados no casaco do dândi; era feito de tecido liso, com corte originário do casaco de calça e com preferência pelas cores primárias. O casaco do Belo Brummell era, invariavelmente, azul-escuro, mas era comum usar-se coletes e calções de cores diferentes; por exemplo, um colete vermelho e calções amarelos podiam ser usados com um casaco azul, ou um colete branco e calções verde-musgo com um casaco preto. […] No corte, o colete era de cetim branco bordado em fio de ouro (Laver, 1989, p. 159-160).

Parte-se do comentário do quão colorida é a paleta do dandismo e avança-se na exposição do tema, após a inegável observação dos tons primários associados à tentativa de neutralidade pelo uso das cores branca e preta, conjuntamente com o dourado presente pela feitura em metais preciosos nos detalhes das peças. Desta forma, nas décadas seguintes, consta-se uma maior sobriedade novamente, correspondendo aos já notáveis saltos e retornos técnicos da vestimenta e das cores ao longo da história. Assim como, as vestimentas dos operários pouco variaram ao decorrer do século, na qual “era uma roupa mole, pobre ou nula em colorido” (Durand, 1988, p. 44).

O ano de 1835 institui para a indumentária masculina a notória diminuição geral da cor preta em tecidos, que perdeu espaço para o branco na seleção e confecção de calças, especialmente em materiais rústicos, tal a camurça e os exemplos seguintes: “As calças de verão eram de couro branco inglês, algodão rústico ou nanquim fabricado nas Índias Orientais” (Kohler, 1993, p. 507).

Na seleção da cor preta, percebe-se no referido ano a abrangência desta paleta na utilização de seda em mantilhas que substituíam o xale e cachecol. O final da década demarca uma preferência pela “camurça de verão e os diversos tecidos acinzentados” (Kohler, 1993, p. 507), com o respectivo branco, e o amarelo que vez e outra se destaca na história, neste momento reduzido nas visualidades das ruas. Trinta e cinco anos mais tarde, em 1870, os forros dos corpetes femininos recorriam ao meio-linho na cor branca ou cinza.

Ao abordar os adornos do pescoço na primeira metade do século XIX, é perceptível a preferência masculina por cores brancas e pretas, refletida na história da vestimenta. Em 1792, era comum o uso do lenço preto e a gravata branca com a extremidade exposta. No entanto, em 1812, apesar da diminuição dos volumes vestimentares, a ideia visual foi preservada. A extremidade branca oginirou-se de uma espécie de gola, cujas pontas e laterais eram visíveis sob o lenço (Kohler, 1993, p. 511). Especialmente em eventos formais e bailes, os homens optavam por gravatas de cetim na cor branca, enquanto no cotidiano preferiam cores escuras e tecidos mais acessíveis.

A respeito de 1840, e em um avanço cronológico pelos anos subsequentes, revela-se a considerável divergência social pela prática e funcionalidade de uso das paletas igualmente pontuado anteriormente:

> As cores vivas deram lugar ao verde-escuro e ao marrom. […] O fraque ainda era usado tanto à noite quanto durante o dia, mas à noite costumava ser preto. […] Os calções eram usados no campo, sendo feitos, nesse caso, de couro ou tecido canelado, e também na corte, onde eram confeccionados em tecido branco marfim. Não se costumava fazer as calças do mesmo tecido do casaco. O xadrez escocês era popular no inverno, e o brim branco no verão. […] (O autor anônimo de *The habits of good society*) recomenda azul-escuro ou preto para a cidade, apesar de permitir um traje de *tweed* para o campo. O que estamos assistindo, de fato nessa época, é ao desaparecimento da extravagância e da cor das roupas masculinas, que só retornaram em épocas bem modernas (Laver, 1989, p. 168-169).

Neste sentido, a construção da vestimenta no conto “Quem vê cara...”, de Ruth Guimarães (2021), justamente perpassa pela identidade da calça de brim em tecido claro, utilizada para compor a identidade visual do carreiro, em dias mais quentes de verão. Da mesma forma, em virtude do trabalho braçal que é recorrente no texto, como é o caso do sujeito que aparece em cima de um carro puxado por bois. Devido ao material têxtil ser mais adequado ao clima, junto das vestes abertas, percebe-se a concordância poética aos parâmetros definidos em Laver: “Usava calças de brim claro, a camisa aberta ao peito, chapéu velho na cabeça” (Guimarães, 2021, p. 68).

A trajetória da calça de brim marca uma época especifica brasileira e está associada ao período do pós-Segunda Guerra, com avanço industrial e a urbanização que se seguiu à Era Vargas. As políticas de substituição de

importações e a modernização do setor têxtil favoreceram a produção nacional, permitindo que peças antes restritas ao trabalho braçal passassem a circular entre diferentes segmentos sociais.

Nesse contexto, empresas pioneiras adaptaram o brim ao clima tropical e iniciaram a fabricação em larga escala, consolidando-o como vestuário funcional e durável. A Alpargatas, donos da marca Havaianas, em 1940, foi pioneira na fabricação de calças de brim no Brasil, conforme contam a respeito de sua história:

> Uma nova crise toma conta do mundo com a Segunda Guerra Mundial. A entrada de alimentos e combustível no Brasil é limitada e impacta toda a sociedade. [...] Criamos o Brim Coringa, tecido usado nos primeiros modelos de calças jeans fabricados no Brasil. De olho no sucesso que o jeans está fazendo nos Estados Unidos, apostamos em trazer essa tecnologia para cá e lançamos as calças Rodeio e *Far West*. Elas são produzidas em um tecido azul escuro resistente, que logo fica famoso por não desbotar ou encolher (Alpargatas S.A, 2025).

Inicialmente ligado à resistência física exigida pelo trabalho urbano e rural, o brim se tornou, ao longo das décadas seguintes, uma visualidade de pertencimento de classe e de coletividades, sendo posteriormente ressignificado no ambiente urbano e na vestimenta jovem, sem perder a carga histórica que o vincula à identidade cultural brasileira. Auguste de Saint-Hilaire (2002), no Rio de Janeiro, ao desenhar em palavras a sua trajetória pelo engenho, refere-se a respeito de como os têxteis foram itens demarcatórios, narrando o vestuário do senhor de engenho que lhe recepcionou:

> Em casa usa roupa de brim, tamancos, calça mal amarrada e não põe gravata [...]. Mas, se monta a cavalo e sai, é preciso que o vestuário lhe corres ponda à importância e então enverga o jaleco, as calças, as botas luzidias, usa esporas de prata, cavalga sela muito bem tratada (Saint-Hilaire, 2002, p. 17).

A década considerada como a efervescência dos anos de 1850 e toda a prosperidade visual e geral do final do século XIX, representa inicialmente pouco contraste aos comentários realizados nesta pesquisa, visto que se tinha o fraque “usado somente à noite e adornado com lapelas de seda preta” (Laver, 1989, p. 202).

Posteriormente ao comportamento mais sóbrio das noites, apresenta-se diversidade com os trajes de críquete, pois “era o mesmo de hoje, exceto no fato de que ainda se permitia usar camisas coloridas. *Blasers* de cores vibrantes

começaram a entrar em moda" (Laver, 1989, p. 204).

Observa-se pelo *chesterfield*, um sobretudo extremamente popular na época, a dominação desses tons mais sóbrios, como a prevalência do repertório visual em conformidade de uma das cores primárias que o vestuário "era feito de tecidos como *milton*, lá penteada e cheviote, em preto, marrom, azul e cinza" (Laver, 1989, p. 205).

Neste viés, quanto à cor, especialmente sobre a época de Napoleão III, é comentado sobre a utilização social de tons mais vívidos por Benjamin (2009, p. 113): "Dá-se preferência a cores também fortemente contrastantes e berrantes, também para os penteados: cabelos vermelho-fogo são muito apreciados".

Em contraponto, a modernidade refletida no uso da cor cinza, que é associada à personalidade de uma época, Benjamin (2009, p. 115) observa que: "[…] a cor cinza na roupa masculina é considerada simbólica do caráter 'totalmente blasé' do mundo masculino, representando sua insipidez e inércia".

Na literatura em análise, com destaque para os textos de Caetano, Tenório e Vieira Junior, o repertório visual pela cor cinza surge reimaginado na pós-modernidade. A narrativa afro-brasileira introduz esta paleta enquanto característica de transitoriedade entre aquilo que se é o que está a vir a ser. A incerteza, a excepcionalidade e o singular estão presentes pela tragédia anunciada na casa em chamas do amigo do protagonista em Caetano (2020), que não se pode medir com exatidão, mesmo ao fim do conto, os danos atingidos na família: "Do lugar onde estávamos, dava para ver a fumaça meio cinza meio preta que saia da casa do Teco. Havia um monte de gente olhando, tanto que depois que corremos, foi difícil chegar bem perto" (Caetano, 2020, p. 36).

De modo similar, indica-se a pele do protagonista em Tenório (2020a), filho de pais de etnias distintas, e que se vê em um lugar de descobrimento de si, posicionado além de uma vestimenta no referido repertório visual, mas antes, enquanto o "eu": "Esqueci de dizer por que tenho esta cor. É que meu pai não era negro, mas minha mãe era. Por isso tenho esta cor meio cinza e meio marrom, entenderam?" (Tenório, 2020b, p. 18). Por conseguinte, percebe-se o véu que cobre os olhos da personagem feminina e que se apropria da mesma visualidade para caracterizar o mistério pessoal e intransferível: "Os olhos de dona Miúda estavam

turvos por trás do véu, cinza, quase brancos. Talvez fosse a catarata. Mas ela disse algo muito íntimo, que eu não podia explicar, mas sabia bem o que poderia ser" (Vieira Junior, 2019, p. 52).

No ano de 1860, as mulheres recorriam a cor preta para conter os cabelos com tecido: "usava-se uma rede de seda que envolvia o cabelo todo e ficava presa por uma fita de veludo preto que circundava a cabeça" (Kohler, 1993, p. 559). O mesmo período trazia aos sapatos rolotês em seda branca como adornos, por vezes em demais cores, e fitas de cordões na mesma paleta selecionado por quem assim o usasse. Deste modo, complementa-se quanto aos calçados:

> As botas podiam ser de cetim branco ou cinza, camurça ou couro cor de bronze […] Com os sapatos de noite, as damas usavam sapatos de cetim branco e meias também brancas. O vestido de baile podia ser branco com padrões coloridos. As meias com nesgas coloridas faziam parte da *toilette* de jantar (Kohler, 1993, p. 562).

Os mencionados ternos eram utilizados como uma demarcação social, como ocorre em ocasiões contemporâneas de formalidade, mas, neste momento, em amplas situações, como a prática de uma caminhada matinal, em que a ausência de uma vestimenta considerada adequada era um caso de grosseria:

> Os ternos podiam ser de sarja azul ou de *tweeds* com padrões. Com estes era permissível usar um colete extravagante, às vezes com estampados muito coloridos, apesar de a revista *Tailor and Cutter* ter publicado uma advertência em 1890 de que "cavalheiros com convexidade abdominal serão discretos no uso de cores e padrões que possam chamar a atenção para esta formação não-romântica" (Laver, 1989, p. 206).

A exposição do século XIX não pode ser realizada de modo a desvincular o importante fato para a moda de a burguesia ter tido a maior atuação até o momento no cenário socioeconômico. Pensa-se, neste raciocínio, a questão de a época mudar de acordo com as pessoas e classes sociais que acessam ao poder. Sob esse prisma, comenta-se a respeito das vestimentas masculinas e a tentativa burguesa de construir um repertório visual da modernidade:

> […] a "seriedade". burguesa varreu o colorido e o lúdico do vestuário masculino, reduzindo-o a algo tido como uma embalagem "prática" e "funcional", compatível com a jornada cotidiana no escritório e com a vida social ligada aos negócios. O resultado foi a monotonia de umas poucas cores "sérias", que tendiam a ficar entre o preto e o cinza escuro (Durand, 1988, p. 26).

Neste sentido, como se percebe uma pretensão europeia de formalidade cromática e respeitabilidade social em função das mais diversas vestimentas em tons sóbrios, os comportamentos femininos na época eram convergentes a esses valores. Dessa maneira, nos trajes femininos destinados aos esportes, tinha-se a prevalência das cores escuras.

Além das práticas esportivas, em parâmetros gerais, destaca-se a prevalência no uso de meias da cor preta, e apenas as joias das classes mais altas pareciam reelaborar as paletas cromáticas em novos tons. Entretanto, surgem sem muito distanciar-se ou esquecer das dominantes primárias: “Usavam-se muitas joias. As cores, em geral, eram fortes e destoantes, sendo o amarelo a preferida. Não é por acaso que a publicação mais sensacional da década se chamava *The Yellow Book* [O livro amarelo]” (Laver, 1989, p. 210).

O século XX desponta com o otimismo que refletiu diretamente o aparato corporal priorizado pelas elites, assim como talvez uma das paletas mais amplas intencionalmente construídas e postas em prática dentre as que foram expostas, como se todas as cores discutidas e analisadas fossem dispostas e juntas em novas significações de utilidade para os repertórios.

Por seguinte, quanto ao período, vale a observação de que as cores evidentes no início do século, em poucos anos depois foram realocadas, saturadas e levadas aos extremos das possibilidades cromáticas e variações, como se pode evidenciar a seguir pela construção visual dos comportamentos entre 1900 e 1939:

> Essa época foi definida como a “última diversão das classes altas”, e até as cores das roupas refletiam o grande otimismo daqueles que tinham dinheiro para gastar. Eram os tons pastel de rosa, azul-claro ou malva, ou preto com pequenas lantejoulas pregadas em toda a roupa. […] As cores eram fortes, até espalhafatosas, e a sociedade as adotou com entusiasmo. Os antigos rosa claro e “malva desmaiado”. foram banidos (Laver, 1989, p. 220 e 224).

Nesta época, demonstra-se com o estilista Poiret, nas primeiras décadas do século XX, um enorme diálogo entre o adorno têxtil e as vanguardas, visto que se priorizava nas vestimentas a extrapolação pelas cores. Assim, Poiret tinha grande amizade com os artistas visuais Raoul Dufy e Sônia Delaunay, os quais “estimulou a desenhar e a colorir novas padronagens de tecidos, em uma fase em que o gosto pelas cores fortes e puras, saindo da pintura pós-impressionista, invadia o desenho

industrial e a decoração" (Durand, 1988, p. 31).

Destaca-se o momento descrito no fragmento selecionado para discussão como espaço disruptivo ao predomínio dos tons e cores mais escuras como prevalência dos repertórios, em especial, a partir de então, por uma forte influência de "uma nova iconografia oriunda da África e do Extremo Oriente, [pelo qual] houve ânimo para os costureiros entregarem-se a formas, cores e padrões insólitos e 'chocantes'" (Durand, 1988, p. 31).

Neste raciocínio, percebe-se que a cobertura do corpo, assim como as artes o fez, estabeleceu nesse momento um diálogo com a cultura além dos padrões esmaecidos de uma paleta restrita, e exibiu nas vestimentas uma maior abrangência nas possibilidades de utilização e reorganização das cores, inclusive, de modo a tentar uma expansão às privatizações impostas pelas classes altas.

"A era do individualismo", capítulo de Christina Probert (1989), traz em seu primeiro parágrafo a citação que está na epígrafe desse capítulo teórico: "As roupas da época da guerra demonstram com que força a moda reflete a situação econômica e política vigente, a atmosfera do momento" (Probert, 1989, p. 252). Justamente, reflete-se a vestimenta sob essa perspectiva e capacidade dialógica com o contexto e comportamentos sociopolíticos de um determinado momento histórico, no encalço da cultura e as poéticas.

De modo a introduzir a discussão de Paris nos anos de 1940, período de guerra e invasão da nomeada capital da moda, constata-se que os acontecimentos inevitavelmente afetaram as cores e as vestimentas em larga escala. Na década seguinte, considerando o contexto pós-guerra, constatam-se novamente as abrangências na utilização dos cosméticos, e o tema da beleza ressurge em evidência. A paleta de cores, por conseguinte, seguiu para os extremos mais marcantes e expressivamente fortes, como vê-se na preferência feminina ao construir sua imagem visual: "[…] a maquilagem dos olhos variava de marrom forte ao verde jade, o rímel era essencial" (Probert, 1989, p. 260).

Neste sentido abordado, o clássico branco e preto, evidentemente, não estaria de fora das cores priorizadas pela composição do vestir, como percebido na década de 1960 com a tentativa de reutilização dos tons mais neutros:

> Apesar da primazia da costura ter sido minada, esta desempenhou um papel importante na moldagem da década de 60. Saint Laurent, agora

> trabalhando sozinho, trouxe o *beatnik* da década de 50 para a de 60 com seu *look* da Rive Granche em visom preto e cetim *ciré.* Os recém-chegados eram Emmanuelle Khanh, uma das criadoras do *look* "menina", e Courrèges, cuja coleção para a primavera de 1964 deliciou o mundo com suas roupas da era espacial, brancas, em quadrados e com botas de pelica de cano alto (Probert, 1989, p. 265).

A cidade de Londres tinha como a butique mais famosa a Biba, e as cores priorizadas não se distanciam das já elencadas quanto à preferência dos anos quarenta na Europa, e ao tratar do espaço de vendas das roupas: "No seu apogeu, a Biba era uma exótica caverna abarrotada de roupas retrô das décadas de 20, 30 e 40, maquilagem e acessórios em todos os tons de vinho, verde-oliveira e marrom" (Probert, 1989, p. 268).

A década de 1960 refletiu todo o olhar atento à cultura punk da época, marcada pela expressividade da violência em um momento de notável aumento do desemprego entre os jovens. Novamente, a dimensão vestimentar do corpo expandiu-se para as características dos cabelos tão marcantes do movimento, espetados ou despenteados, motivo pelo qual cabe a este tópico uma especial atenção ao tratamento das cores nesses fios, destacando a utilização especial dos tons primários ressignificados em estilos autênticos e modernos, assim como dos neutros nesse processo de redefinição e maior pluralidade da *performance* visual:

> Os cabelos eram eriçados e tingidos de vermelho, verde, amarelo e azul ou descoloridos com as raízes pretas. […] Os cabelos da moda tornaram-se cada vez mais despenteados, mas eram cortados curtos e eriçados, às vezes com cores fortes ou com listras de cores primárias (Probert, 1989, p. 274 e 276).

As constituições e reelaborações das cores na pós-modernidade podem ser lidas a partir da questão da vestimenta dos homens, de modo a debater os parâmetros de masculinidades e identidades que cada vez mais se percebem amplos em seus entendimentos sociais: "Uma série de cores puras e fortes são hoje banais no vestuário masculino, mas poucos anos atrás davam uma aparência feminil" (Durand, 1988, p. 12-13).

Nota-se a expansão da naturalização das cores, ou ao menos a tentativa disso, na pós-modernidade, que ocorre independentemente de gêneros e regras estabelecidas, as quais são mais ou menos adaptáveis a cada identidade particular no vestuário. Esse fenômeno influencia notoriamente o imaginário compositivo que

permeia as artes, especialmente no campo têxtil, afetando diretamente o repertório visual de artistas e escritores.

A visualidade em seu panorama histórico, desde os estudos sobre o azul associado à pureza virginal e postumamente à família real, perpassa variados “espíritos das cores” (Erner, 2015). O cinza é frequentemente associado a eficácia e tecnologia, mas sua aceitação no mercado de alimentos é limitada. Por exemplo, segundo o autor, iogurtes cinza foram comparados a medicamentos e não tiveram sucesso comercial. Por outro lado, o branco foi historicamente associado à pureza e bem aceito em embalagens alimentícias, embora tenha sido considerado frio e passivo em contextos tecnológicos. Os acessórios, por sua vez, eram comumente cinzas ou azuis, e a Apple contribuiu para a transformação dessa percepção, influenciando o imaginário de consumo e alterando a associação do cinza com tecnologia e inovação.

Neste direcionamento, averígua-se na literatura em estudo, em função do *corpus* de Vieira Junior (2019), uma exemplificação temporal de introdução tecnológica nas residências nacionais, em meio rural, e dentro da referida paleta cromática do cinza, com o qual se altera o cotidiano e a visualidade das famílias na obra: “Era uma televisão em preto e branco com uma caixa cinza, com antenas que mal serviam e uma esponja de aço na ponta. No começo, víamos mais os chuviscos do que qualquer imagem” (Vieira Junior, 2019, p. 114). Neste momento, vale destacar, ainda, as marcas sociais dessa espacialidade considerada como rural e presente nas narrativas em estudo:

> Nas abordagens clássicas, o rural tem sido classificado como o espaço da agricultura, em oposição ao urbano, tido como o espaço da indústria. Para além de ser o espaço da agricultura, as outras características atribuídas ao rural são: a relação direta dos seus habitantes com a natureza, a baixa densidade populacional e o interconhecimento entre os seus habitantes (Rodrigues, 2014, p. 432).

A ideia de vestimenta e cor, redimensionada desde a modernidade, reflete a percepção de uma temporalidade social, abrangendo os sentidos de cada época e a vivência de seus indivíduos, tanto comuns quanto históricos. As formulações discutidas em função das personagens nesta tese evidenciam a transitoriedade e o contexto vivido, frequentemente marcadas pelas vestimentas. Estabelece-se um paralelismo entre o fazer e o ser na pós-modernidade, mostrando como o cotidiano e

as artes têxteis se manifestam em vitrines visuais organizadas por teóricos e *corpus* literários. Esses traços, acrescido de mera caracterização das ruas, abordam, essencialmente, a experiência individual e coletiva dos sujeitos.

As ideias (re)vestidas se fazem dinâmicas, abordando as questões mais sólidas que se têm à vida e o desenrolar com a presentificação histórica mediada entre o ser que existiu e aquele que é atual. Subjaz uma ideia, como a descortinada de uma imagem dialética, e o tornar-se real. Ao abordar a questão das cores sólidas, como o cinza para o vestuário masculino, fala-se "que em nossa timidez geral em relação a cores vivas, sobretudo no vestuário masculino, expressa-se de forma mais evidente uma particularidade frequentemente observada de nosso caráter" (Lipps, 1885, p. 352, apud. Benjamin, 2009, p. 117).

Desta forma, uma ideia de belo ou repertório visual não se desloca do que os sujeitos estão, de fato, inseridos em seu cotidiano, que, por sua vez, esse faz parte da história das cores e como são utilizadas: "Toda teoria é cinzenta; porém, a áurea árvore da vida é verde – não só verde, mas também vermelha, amarela, azul" (Lipps, 1885, p. 352, apud. Benjamin, 2009, p. 117).

Nessa leitura investigativa, a compreensão teórica do indumento na pós-modernidade revela uma tendência para a padronização do uso de matizes sóbrias, como os variados tons de cinza. Essa inclinação reflete o retorno constante às referências visuais, tanto no Brasil quanto exterior, no qual a predominância de cores como o cinza nas vestimentas estabelece um cenário de baixo contraste e opacidade visual. Esse fenômeno indica uma uniformidade estética que transcende as fronteiras temporais e culturais, destacando a influência contínua dessas cores no aparato visual do corpo em escala global:

> […] demonstra claramente nossa maneira de ser, social e em geral, que privilegia acima de tudo a teoria da formação do intelecto, que não é mais capaz de simplesmente fruir o belo, e sim … de querer submetê-lo antes de tudo à crítica, razão pela qual … nossa vida espiritual torna-se sempre mais fria e incolor (Lipps, 1885, p. 352, apud. Benjamin, 2009, p. 117 e 118).

Desta maneira, entende-se que uma cor poucas vezes foi lida socialmente de modo neutro, e esses discursos são reforçados ou refutados coletivamente por intermédio de ações práticas, muitas vezes, direcionadas ao mercado. A novela para o Brasil, tal o cinema, as mídias e o mundo artificial no cenário amplo, surge na

atualidade como reflexo popular da vestimenta e das cores cotidianamente reforçadas; assim como ocorre pela escolha de seus atores, vestimentas e discursos, especialmente em um cenário perpassado pela pandemia de Covid-19, que muito se assemelhou à fase de guerra, com dificuldades econômicas, de comida e acessos culturais, bem como os cinemas e teatros fechados.

Neste entendimento, vê-se ao outro digitalmente, em reuniões virtuais e programas de televisão e de *streaming*, dentro de suas casas, e dessa forma os repertórios visuais de uma geração são redirecionados por essas narrativas, e muito chegou-se ao campo do literário, assim como pode ser recusado por este. O caminho das artes é duplo, respondendo ao mesmo tempo que tem autonomia quanto ao mercado industrial da cultura.

A cor na história é discutida para se pensar a aplicabilidade nas visualidades. Por vezes, o fator cromático emerge com maior relevo que a forma presente em trabalhos poéticos. Pode-se considerar na presença dos textos literários a significância de combinações cromáticas discordantes ou harmônicas, em policromia ou massas isoladas:

> O uso medieval dispunha a cor em simples massas de contrastes crus; já o Renascimento consegue uma complexidade muito grande de combinações, chegando ao esquema policrômico do século XVI. E se o século XVII utiliza as cores violentas, o século XVIII serve-se das cores harmoniosas (Souza, 1987, p. 43).

No nível da história, há a escolha cromática pela personagem (narradora ou demais personagens). No nível da narração, o narrador ou narradora falam das cores, descrevendo personagens e cenários e, no nível do contexto exterior à obra, as significações sociais e políticas. Cada instância será debruçada em um ângulo de observação dos efeitos de sentidos obtidos pela utilização desses recursos cromáticos.

Os denominadores comuns partem de três perspectivas fundamentais, que são desde uma tentativa de realocar o significado por meio de uma tridimensionalidade habitável, como a cor escura de um têxtil que pretende disfarçar determinada parte do corpo ou a clara que ressalta a região; alterar a afetação visual disposta pela vestimenta antes e depois da inserção de uma nova cor; e direcionar o olhar atento de um observador, comumente o leitor do texto literário.

O século XIX vem trazendo resquícios acromáticos para a pós-modernidade, destacando-se nesse período a prevalência do desinteresse pela cor nas vestimentas, primeiramente masculinas e, posteriormente, femininas, possivelmente associada mais ao racionalismo do que ao caráter artístico do referido momento. Neste ponderamento, vale ressaltar que a cor, tal as demais particularidades da cultura visual, como Souza (1987, p. 47) compreendida por uma “preferência arbitrária ou estética”, pode ser diretamente influenciada pela imposição das tradições comunitárias.

Desse modo, como pode ser notado, a vestimenta, a arte e a literatura muito se relacionam com a circunstância da sociedade, e, portanto, não se resultam exclusivamente em estética, mas surgem como uma parte da temporalidade.

Na história, a cor na indumentária aparece, especialmente para as mulheres, em um sentido que vai da menor à maior complexidade. No período napoleônico destaca-se a preferência pelo branco, como nos vestidos, e apenas os acessórios como possibilidade de inserção de cores mais vibrantes, tal o primário vermelho ou mesmo chegando ao violeta. Em resumo, considera-se que as cores selecionadas em maioria eram pálidas. Em 1830, pode ser observado que “surgem os belos tecidos floridos e o esquema cromático se apura, as cores vivas sendo mais apropriadas aos trajes de jantar, e as claras – rosa, limão, azul – ao baile e à Ópera” (Souza, 1987, p. 68).

Nesse percurso, partindo da referida harmonia chega-se ao contraste, e esse último dura até o decênio de noventa, com a origem influenciada por novas descobertas de tinturas e mudanças no sistema de iluminação, como complementa Souza (1987, p. 68): “Um vestido apresenta então várias cores, como por exemplo listas alternadas de fazenda rosa, malva ou preta”.

A paleta discutida varia entre rosa, violeta e verde e se reserva às mulheres, com uma distinção visual no repertório masculino, sendo esses discretos em utilizar tons marrons e azuis, de preferência, escuro. Possibilitavam-se, assim, algumas outras poucas variações cromáticas. Em conseguinte, vale comentar que em 1840, com forte influência romântica, chega-se no contemporaneamente reconhecível preto como costume. Ao menos, “até o advento do esporte, que de novo introduz as cores claras” (Souza, 1987, p. 69). Percebe-se, ao fim, o eterno retorno.

As vestimentas, cores e arquitetura servem como símbolos sociais e históricos na construção do pensamento afro-brasileiro dentro da cultura em território nacional. Cada um desses traços possui significados que se expandem para o senso comum e outras expressões artísticas, incluindo as contemporâneas negras. Por exemplo, a cor vermelha, em narrativas que retomam os mitos dos orixás, está associada a Xangô, que traduz a necessidade contínua de justiça, evidenciando-se, assim, esse último apontamento: “Um dia Xangô, que era o deus da justiça, julgou que todos os orixás deveriam compartilhar o poder de Ossaim, conhecendo o segredo das ervas e o dom da cura” (Prandi, 2001, p. 153).

Seguindo o raciocínio teórico destacado, vale pontuar que, na Umbanda, quando a cor vermelha é ligada a exus e exuas, normalmente representa força vital e movimento, refletindo aspectos como dinheiro e sexualidade. No uso diário da cor vermelha, encontra-se a analogia com conceitos como sedução e furor, sejam na forma de raiva ou paixão. Deste modo, no sentido da religiosidade afro-brasileira, lê-se uma das narrativas de como Oxumarê ganha ascensão social: “O rei, que tinha uma rivalidade nata com quem quer que fosse, não queria ficar abaixo de Olocum. Então ofereceu a Oxumarê uma roupa vermelha muito preciosa e muitos e muitos outros presentes. Foi assim que Oxumarê tornou-se rico e respeitado” (Prandi, 2001, p. 226).

Em Vieira Junior (2019 e 2021), ocorre a presença marcante das cores primárias e neutras no romance do autor, assim como observa-se, ao decorrer dos textos, uma tendência à indefinição cromática. Embora haja uma referência visual sutil, a paleta de cores não é claramente definida e permanece ampla, refletindo a diversidade e a complexidade do repertório visual construído ao longo da obra. Vale notar que as cores da pele das personagens não são frequentemente mencionadas, o que contribui para essa indefinição.

Deste modo, a análise da cor como operador perceptivo, afetivo e cultural revelou seu papel estruturante nas narrativas analisadas. As cores emergem como presença sensível que orienta estados de alma, marca identidades e reorganiza espacialidades. Bem como, há cores específicas, nas obras, ligadas às religiosidades de matrizes africanas. Essas cores estão associadas a referenciais africanos que quebram a hegemonia eurocêntrica, conforme tratado nas análises,

conforme Reginaldo Prandi (1996, 2001 e 2007). Assim, o capítulo encerra delineando a relevância desse repertório visual para o corpo narrativo e anuncia a passagem para o capítulo 2, no qual tais elementos serão examinados nas cenas concretas do *corpus*, em especial na relação entre corpo, memória e paisagens habitadas.

3 TESSITURAS DA LEITURA: O CORPO EM NARRATIVA

> *Teu caos me comove. Olho para tudo isso e percebo que serão esses objetos que vão me ajudar a narrar o que você era antes de partir. Os mesmos utensílios que te derrotaram e que agora me contam sobre você. Os objetos serão o teu fantasma a me visitar.*
> (Tenório, 2020a).

Os capítulos seguintes desvelam uma discussão das obras dos escritores selecionados em uma análise detalhada, com um maior aprofundamento dos textos estudados nesta pesquisa: *Meu estranho diário* (1996), *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2019) e *O escravo* (2023) de Carolina Maria de Jesus, *O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso da pele (2020a)*, de Jeferson Tenório, *Torto Arado* (2019) e *Doramar ou a odisseia* (2021), de Itamar Vieira Junior, e *Sobre o fundo azul da infância* (2020), de Tônio Caetano e *Contos do céu e da terra* (2021), de Ruth Guimarães.

Os conteúdos distribuídos entre os tópicos seguintes baseiam-se em suas temáticas, e pretende-se uma tentativa de repartições para facilitar o entendimento do leitor. Em exemplo, como destacado na introdução, consideram-se as separações entre cores primárias e neutras, que nos fragmentos dos textos emergem em uma unicidade em alguns momentos, mas será realizada uma exposição de acordo com os conteúdos que dominarem cada trecho selecionado e facilitar a análise das obras. Neste viés, vale ressaltar os aspectos culturais que serão observados nas visualidades em debate, tais como nas cores: “Toda cor tem também certas conotações culturais” (Fischer-Mirkin, 2001, p. 28).

Propõe-se uma leitura dialógica com as demais cores presentes nas narrativas em análise, visto que, em sentido global, “a cor, está de fato, impregnada de informações. É uma das mais penetrantes experiências visuais que todos temos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais” (Dondis, 2003, p. 64). Do mesmo modo, a discussão sobre como se estabelecem as dinâmicas a respeito da vestimenta, da perfumaria e da dimensão vestimentar corpo-arquitetura nas obras: “A moda não se mostra aqui como campo do consumo e fetiche, mas também como linguagem apropriada por meios artísticos em sua dimensão vestimentar” (Sutili, 2021, p. 213).

A seguir, destaca-se a fotografia de Carolina Maria de Jesus, pois faz uma síntese das teorias demonstradas sobre valores da burguesia do século XVIII, XIX e até a contemporaneidade. Carolina tinha como referência a literatura do fim do século XIX (a Belle Époque), que se estende até meados do século XX, e traduz em sua literatura, e aqui nas vestimentas, romantismo e modernidade. A imagem abaixo desponta como introdução ao capítulo, reiterando a importância que a obra da autora teve para a trajetória dessa pesquisa até a tese que se tece.



[9]

[9] Referência: *site* Ícone de um Brasil insubmisso - Instituto Moreira Salles (ims.com.br).

Nesse retrato, a escritora Carolina Maria de Jesus sintetiza visualmente, na década de sessenta, as particularidades em seu modo de ver as vestimentas e a relação com a arte: o “eu” que se percebe enquanto uma artista e as nuances de espaços, por vezes, às margens. Carolina de Jesus tinha uma grande preocupação com seu vestuário e as cores, dimensões que despontam enquanto resistência e afirmação identitária. A identidade da artista Carolina está intrinsicamente ligada a essa perspectiva.

Deste modo, como resumo do capítulo, vale observar que as leituras realizadas demonstram como as obras afro-brasileiras contemporâneas elaboram suas personagens e espacialidades por meio de uma tessitura de cores, roupas, cheiros e lugares que atravessam subjetividades e coletividades. As cores primárias, as neutras, os trajes e os espaços revelaram-se engrenagens narrativas, capazes de acionar memórias, denunciar estruturas de poder e iluminar as reinvenções identitárias em curso. O percurso analítico desenvolvido fecha-se anunciando as considerações finais, que retomam os achados da pesquisa e os inscrevem em um horizonte interpretativo mais amplo, afirmando a relevância crítica da dimensão vestimentar, cromática e espacial na literatura afro-brasileira do período estudado.

3.1 VERMELHO, AZUL E AMARELO: A SIGNIFICÂNCIA DAS CORES PRIMÁRIAS NA CONSTRUÇÃO VISUAL DO TEXTO LITERÁRIO

A cor vermelha, explicada como a preferida de Carolina Maria de Jesus em *Meu estranho diário* (1996), na segunda parte do texto autobiográfico, com o título “na casa de alvenaria”, torna-se perceptível como uma caracterização de seu desejo de infância, conectando a paleta cromática, a vestimenta e os bens materiais; a afirmação do desejo infantil pela aquisição de vestidos que ela própria significava como belos e morar em uma residência na referida paleta.

A cor surge ao olhar como associação ao movimento do comunismo, tom marcante aos partidos políticos especialmente de esquerda, e uma crítica ao posicionamento opressor das manifestações com poder social, como os padres, que determinavam em função do coletivo o comportamento individual do sujeito, como pela escolha de sua moradia, ambientado na década de sessenta no Brasil. Em função da impossibilidade em vida de concretizar seu repertório visual pelo vermelho, a narradora projeta a afirmação de buscá-lo mesmo que seja na sua morte enquanto indivíduo:

> Quando eu era menina, eu pensava sera que eu viver como desejo? Comprar vestidos bonitos, residir numa casa vermêlha, a minha côr predileta – Agora que comprei a casa não me foi possível pinta-la de vermêlho porque os padres haviam de dizer: a Carolina é comunista gostaria de ter um tumulo vermêlho mas os padres não vão permitir porque eles querem mandar no povo (Jesus, 1996, p. 141).

As cores primárias do azul e vermelho afloram na obra de Carolina como um imaginário visual compartilhado com seus ideais religiosos. A morte é referenciada no texto pela descrição do céu e uma criação cromática para determinar as divisões e individualizações pós-vida entre as personagens, sendo que dessa forma cada um teria a sala associada à cor preferida: vermelho no paraíso de Carolina, sendo seu tom de escolha, ainda que pouco associado no imaginário divino cristão, e para um companheiro seu, a personagem de Luiz, tem a cor azul, comumente relacionada a homens no senso tradicional, reforçando pela referida tonalidade os ideais de época quanto à masculinidade abordada. As cores, o cristianismo e o afeto pela personagem podem ser percebidos no fragmento a seguir:

> Tem hora que eu tenho a impressão que estou num palacio lá no ceu Que o ceu é dividido em salas. E cada sala é uma côr. As paredes e os moveis de cor única. E eu fico na sala vermêlha. E o Luiz fica numa

> sala azul cada sala tem uma pessôa usando a sua côr predileta (Jesus, 1996, p. 160 e 161).

Na data de 15 de novembro de 1961, a escritora está no aeroporto de São Paulo para realizar uma viagem à Argentina, e em seu trajeto descreve a paisagem ao redor, como a natureza, pousando atenção narrativa nos detalhes das folhas das árvores, que essas revelam a tonalidade de predileção, o vermelho, caracterizando um olhar atento de sua rotina e as memórias de si para localizar as visualidades, as cores primárias e os repertórios cotidianos e identitários que encontrou e deixou registro em seus diários: “Depôis do almôço fui percorrer o campo da aviação. Tem arvores frutiferas e framboian, com suas flôres vêrmelha. A minha côr predileta” (Jesus, 1996, p. 175).

Além da presença do vermelho na obra, um tom cromaticamente próximo e que opera como extensão semântica da cor primária vermelha, rosa, torna-se perceptível como paleta que desenha a memória da utopia e idealização que a narradora carregava na juventude como modo ao qual compreendia o mundo, descrito em 15 de dezembro de 1963, em uma festa que esteve na casa da personagem de Luiz Carlos Rocha: “Olhando as jovens dançar ia recordando a minha juventude tão distante Quando eu pensava que o mundo era sempre côr de rosa. Mas a vida nos efereçe a cada um uma fração de sofrimento” (Jesus, 1996, p. 283).

A expressão "Mundo cor de rosa”, é usada com frequência por Carolina, o que possibilita explorar seus significados. Essa metáfora cromática, ao condensar a idealização juvenil, insere-se em uma processualidade ampla de elaboração nostálgica, no qual as memórias pessoais dialogam com as construções coletivas do passado, conforme ponderado em Boym (2017, p. 154):

> As fantasias sobre o passado, determinadas pelas necessidades do presente, têm um impacto direto nas realidades do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossas fábulas nostálgicas. Diferentemente da melancolia, que se restringe aos planos da consciência individual, a nostalgia trata das relações entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre as memórias pessoal e coletiva. Se as utopias futuristas podem estar fora de moda, a nostalgia tem uma dimensão utópica – que apenas não é mais dirigida ao futuro. Algumas vezes, nem sequer é diretamente dirigida ao passado, mas sim tangencialmente. O nostálgico sente-se sufocado dentro dos limites convencionais de tempo e espaço.

A narrativa *O Escravo*, por Carolina Maria de Jesus (2023), evidencia a cor vermelha despontando em momentos associados às emoções exacerbadas, especialmente ao tratar de raiva, vergonha e autoridade: “Dona Maria Emilia mordeu os labios e ficou vermelha” (Jesus, 2023, p. 155).

Em simbolismo levantado pelo vermelho na obra, as visualidades são projetadas no corpo das personagens, em descrições que mostram o impacto de situações sociais ou familiares, em que se veem constrangidas e irritadas: “— Vae a escola! Ordenou Rosa com as faces vermelhas. Você é a gazêta do lar” (Jesus, 2023, p. 182).

Neste sentido, quando Rosa, com as faces na referida paleta em estudo, ordena que a filha frequente o ambiente escolar, o vermelho reforça a intensidade emocional da fala, vinculando a cor à autoridade e ao papel materno. A cor enfatiza o peso emocional que a mãe coloca na ordem, estabelecendo a ambientação de imposição e disciplina.

A cor amarela, especialmente nos tons de ouro, cor que opera como extensão semântica das cores primárias (vermelho, azul e amarelo), desponta na ficção de Carolina para representar esperança e mesmo renovação, em distinção ao simbolismo das múltiplas fomes em seus diários, com destaque para a ausência da alimentação, mas sem descartar as demais carências sociais: “Ao ler a antropofágica obra de Carolina, chega-se a sentir fome não apenas de alimento, mas de todos os direitos que nos tornam humanos” (Fernandez, 2008, p. 140). Pela referida paleta, em atualização no romance, configura-se o alívio após a noite, trazendo consigo o começo do novo dia. A cor dourada traz a ideia de que natureza e a vida podem renovar-se após cada amanhecer: “Ela respirou aliviada quando o dia surgiu. E o sol descobriu-se com seus raios cor de ouro absorvendo as gotas de orvalho” (Jesus, 2023, p. 133).

Ao tratar de diversidade, pela metáfora das bonecas, Carolina Maria de Jesus explora a dimensão étnica em sua obra por meio das cores primárias e suas derivações. Assim, cada cor é associada às mulheres, em um apontamento que reflete as escolhas feitas por homens e, na atualidade, deve ser lido com olhar crítico. A amplitude cromática das bonecas ilustra as diferentes vivências femininas, insinuando uma problematização às tentativas de categorização simplistas e, por

vezes, estereotipadas: “Para mim as mulheres são bonécas que os homens escolhem as suas. E ha bonécas lôiras, pretas amarelas e vermelhas e as derivadas” (Jesus, 2023, p. 127).

Ao se analisar o azul do uniforme da enfermeira, revela-se que reflete um distanciamento profissional. O significado no campo da saúde do uso dessa cor em hospitais, pode ser lido sob a perspectiva de Cherry (2024), anteriormente mencionado, no tópico 2.2 “Cor: olhar da gente sobre o mundo”, a respeito da psicologia das cores, em que o azul denota uma maior aceitação e a noção de apaziguamento, o que é necessário para um ambiente com atendimento à pacientes. Esse entendimento inicial sobre o azul do uniforme ganha respaldo na literatura especializada, que destaca as propriedades calmantes e tranquilizadoras dessa cor no contexto hospitalar, conforme demonstram Boccanera, Boccanera e Barbosa (2006):

> As cores consideradas mais agradáveis para serem utilizadas em UTI foram o azul-claro e o verde-claro. [...] O azul é indicado para hospitais e clínicas, entretanto, pode tornar o ambiente frio, por isto deve ser usado com cuidado e discernimento. [...] A cor azul é de todas as cores, a mais tranqüilizadora. Faz com que o cérebro secrete onze hormônios neurotransmissores que possuem ação tranquilizante. Esses hormônios são sinais químicos que podem atuar acalmando todo o corpo. [...] Além de reduzir a pressão sanguínea, a cor azul inibe a descarga de adrenalina e age como hipnótico sobre o sistema nervoso central, estimula atividades intelectuais e a meditação. É uma cor passiva, concêntrica, perceptiva, sensível, incorporativa e unificadora, representa suavidade, tranquilidade e ternura, trazendo segurança e paz (Boccanera; Boccanera; Barbosa, 2006, p. 344-348).

A cor formal ressalta a atitude contida e impessoal da personagem ao fazer sua pergunta. Além disso, depreende-se essa leitura analítica reforçada pela resposta da paciente, que deseja ir embora, possivelmente em desconforto ao ambiente hospitalar: “A porta abriu e a enfermêira apareçeu com seu uniforme azul e perguntou-lhe: — A senhora chamou-me, o que quer? — Eu quero ir-me embora!” (Jesus, 2023, p. 132).

A cor azul surge no avental materno referenciando a tranquilidade e a rotina estabelecida da vida doméstica. O azul contrasta com a intensidade do vermelho das emoções maternas em outros momentos, mostrando a complexidade das interações familiares: “Olhava sua mâe circulando pela cosinha com seu avental azul e suas mêias desparelhada” (Jesus, 2023, p. 184).

A passagem seguinte da análise de Carolina para a de Conceição Evaristo se justifica pelo fio que resiste e se recostura no tear da visualidade no *corpus* literário de mulheres negras brasileiras. Ambas as autoras, embora situadas em contextos históricos distintos, utilizam a cor como recurso narrativo para inscrever-se na experiência social.

Em Carolina, as paletas primárias emergem como índices de desejo, espiritualidade, revide e imposição social, compondo uma cartografia visual ligada às escrevivências e também às ausências impostas pelo racismo estrutural[10]. Em Evaristo, esse mesmo vermelho é redesenhado, adensando-se como matéria corporal, sangue e criação artística, transformando-se em uma condensação da memória traumática e da potência criativa.

A obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo (2020), estabelece uma tessitura narrativa em múltiplas camadas. À primeira vista, denota-se a dor das memórias de mulheres negras que resistiram. Em um segundo olhar, mais atento, percebe-se o papel das subjetividades dos afetos e, igualmente, ao continuar detendo atenção, vão se revelando novas facetas. As visualidades, neste viés, se emolduram em cada emancipação compartilhada com a narradora que une os relatos e, consequentemente, chegam ao leitor.

A primeira aterrissagem cromática ocorre pelo vermelho, abrupto, em um voo que perdura por esses corpos. Em exemplo mais prático, assinala-se a força vital dos relatos de Mary Benedita, que faz uso da referida cor durante o processo criativo enquanto artista visual: “Uso os dedos e o corpo, abdico do pincel. Tinjo em sangue. Navalho-me. Valho-me como matéria-prima” (Evaristo, 2020, p. 79). Assim como resgata esse vermelho em um processo que lida com o trauma e a criatividade em tudo o que é póstumo ao vivido e que foi marcante: “Tinta do meu rosto, das minhas mãos e do meu íntimo sangue. Do mais íntimo sangue, o menstrual. Colho de mim. Bordo com o meu sangueútero a tela” (Evaristo, 2020, p. 78 e 79).

O processo de associação à cor primária, em similaridade e ainda com notáveis contrastes, chega ao relato de Rose Dusreis, dançarina, que faz discurso

[10] Racismo estrutural diz-se a respeito da naturalização com que o racismo está inserido nas relações sociopolíticas, jurídicas e econômicas. Deste modo, a responsabilização de caráter individual, assim como em um cenário macro, mediante as instituições, por tais atos, não extirpa a reprodução da desigualdade étnico-racial, conforme Almeida (2018).

do que cobre seu íntimo para ordenar as vivências, em uma reelaboração daquilo que perdeu e o que permanece de mais valoroso, em função da cor e de seu corpo: “Brinco que o meu sangue está se descolorindo, de vermelho tinto vai se embranquecendo. Uma fraqueza vai me tomando na mesma proporção que a dança me plenifica mais e mais de prazer” (Evaristo, 2020, p. 114).

A superfície estabelecida para essas mulheres, que percorrem a espacialidade da narrativa, é dinamizada e posta em cor desde os primeiros momentos em que se depara com o texto. Destaca-se o chão da varanda, em que o sol incide e a cor se compõe à presença dessa memória que se faz corpórea, conforme ressaltado no momento de dar voz à personagem de Regina Anastácia: “Eu me lembro perfeitamente de que os raios de sol, do meio do dia, caíam nos ladrilhos vermelhos da varanda” (Evaristo, 2020, p. 132).

A cor azul desagua no texto de Evaristo pela demarcação espacial do lugar em que a narradora se encontra com Mary Benedita, Manhãs Azuis: “Uma menina nascida em Manhãs Azuis, dona da presteza em tudo, da ligeireza da fala e do pensamento, da noite para o dia começou a se aquietar” (Evaristo, 2020, p. 72). Assim, distante de uma corriqueira abstração, faz-se presente a significância de tudo o que ali ocupa, residindo junto aos seus, ao imaginário da infância e ao modo de ressignificar a trajetória:

> Quando Mary Benedita me procurou no pequeno hotel em que eu estava hospedada havia apenas um dia, na cidade de Manhãs Azuis, imaginei que a moça tivesse vindo à minha procura por vários e tantos outros motivos. [...] O diagnóstico de uma possível e grave doença foi confirmado pelo farmacêutico e pela benzedeira de Manhãs Azuis (Evaristo, 2020, p. 69 e 72).

Em uma estética popular que se entrelaça aos dias percorridos e à rotina, sinaliza-se em Maria do Rosário Imaculada dos Santos a cor amarela, com a qual junto de residências e manchas que deslizam ao desconhecido, percebe-se, primeiro, o caminho a ser cruzado na companhia da mulher que a guia e faz referência à cor pelos cabelos: “No outro dia, cedinho, com meus poucos pertences mais o Jesuszinho, fui levada por uma senhora loira e desconhecida, pela segunda vez, por um caminho que eu ignorava onde ia dar” (Evaristo, 2020, p. 50).

Em segundo momento narrativo, traz-se a leveza do espaço ao redor observado e que arquiteta o mundo, sintetizado na imagem do comércio e

gastronomia locais, posto em Evaristo (2020, p. 135): “Um ano depois, na parte de cima da porta da tendinha toda pintada de amarelo, aparecia escrito: ‘Saíba e Anastácia’ e, no meio da porta, uma frase completava os nomes escritos em cima: ‘a arte própria de alimentar em função do tempo’”.

Os significados das cores se aproximam e, por vezes, se distanciam ao comparar as obras de Carolina e Conceição. Torna-se possível, nessa leitura, observar traços sociais e estéticos da afro-brasilidade em ambas, ou seja, evidenciar a perspectiva da mulher negra ao olhar para o mundo e narrar as subjetivações visuais. O amarelo ou dourado, por exemplo, apontam para conquista do mundo, por vezes, poeticamente ornamentado em um debrum dourado (Kohler, 1993). O sol e o ouro brilham como possibilidades de renovação e conquistas no espaço oprimido das feminilidades negras da obra de ambas as autoras. Abaixo, em Tenório, a escrita em relevo em dourado no livro igualmente chama a atenção para o brilho do conhecimento, ou seja, outro caminho de libertação para a população negra.

O protagonista de *O beijo na Parede,* por Jeferson Tenório (2020b), João, evidencia uma forte relação afetiva com a cor vermelha. A presença cromática desta visualidade verifica-se no texto pela demarcação de uma obra literária referenciada, *Dom Quixote*, que acompanha a personagem por toda a narrativa enquanto um suporte emocional e referencial de vivência para si. Assim, é descrito o momento em que o menino encontra o objeto, com a evocação ao vermelho e à cor dourada, derivada da primária amarela: “Era um livro de capa dura, vermelha, com dois cavalos desenhados em dourado” (Tenório, 2020b, p. 13). Do ponto de vista do direcionamento argumentativo seguido, vale destacar a importância narrativa do objeto em si, que na obra de Tenório, por vezes, transita entre o campo físico e afetivo:

> E é precisamente a partir do fato de que os objetos contam sobre o seu autor, de que neles se encontra algo de quem os possui, que é necessário, ao abordar os objetos, escolher um caminho que os considere uma mistura homogênea de fisicidade e de psiquicidade, de matéria e de mente, para que se realize uma estreita continuidade de sentido entre o dentro e o fora (Starace, 2015, p. 28).

O segundo momento significativo que o vermelho se configura modelado na narrativa é logo após a personagem de João se perceber sozinha no mundo, sem os pais vivos, e buscando por algum tipo de apoio ou acolhimento que garantam a sobrevivência. Diante uma derradeira aproximação com uma senhora com problemas mentais, e já decidido de que este caminho não lhe parecia o mais seguro, a mulher se corta com uma faca, e em confluência às evidenciadas internalizações conturbadas de ambos, o vermelho se esvai da ferida em rastros de sangue: “[...] ela sentou num banco e ficou olhando os dedos sujos de sangue. O chão começou a ficar cheio de pontinhos vermelhos” (Tenório, 2020b, p. 40).

A cor azul surge no discurso do narrador que rememora os relatos de Dinorah, moradora do cortiço, que afetivamente atribui a coloração às águas da Grécia, que afirmou um dia ter visitado, em simbologia para o sagrado e o misterioso, positivamente criada para descrever as belezas naturais com que se deparou: “A senhora falou também que as praias eram tão limpas que as águas eram tão claras e azuis que parecia que Deus morava por lá” (Tenório, 2020b, p. 70).

Na contemporaneidade, o imaginário azul perpassa a leitura visual da religiosidade de matriz afro-brasileira, como por intermédio de recursos e simbolismos associados à referida paleta, de modo a adornar o corpo dos participantes em rituais, bem como se revelar a forma de conexão com o divino e de manifestação de poder e proteção espiritual, tal como posto a seguir pela definição de Prandi (2001, p. 570): “Uági [*wáji*]: pó azul usado para pintar o corpo em certas cerimônias”.

A menção de forma indireta à cor vermelha desponta no momento de exibição da personagem Bento, amigo do protagonista, que trabalha com o corte de carnes. A visualidade referida demarca a presença do trabalho manual realizado pelo menino, o vermelho dos fluidos do animal abatido e a cor do alimento que era trabalhado no açougue: “Bento estava sempre sujo de sangue no seu avental. Fazer amizade com ele foi legal porque volta e meia Bento me conseguia um pedaço de carne” (Tenório, 2020b, p. 83).

A personagem de Alice, companheira de Alberto, casal que presta certo apoio

ao protagonista, é associada ao vermelho em momento que se depara pela primeira vez com a história de vida do menino, diante o extremo sofrimento e com muitos traumas, ocasião em que a jovem se mostra compadecida e visualmente em choque com o relato que lhe é tecido: “A tal Alice parecia um tomate de tão vermelha. Os olhos dela ficaram cheios d’água e fiquei pensando que a minha vida devia ser uma tragédia sem tamanho, mas já não me importava com isso” (Tenório, 2020b, p. 99).

O romance *Estela sem Deus*, de Jeferson Tenório (2018), na primeira parte, intitulada como “A proteção do abandono”, inicia seu primeiro capítulo pelo repertório visual da cor vermelha, indiretamente demarcada pela presença do sangue de uma ave filhote que cai de seu ninho. Estela e o irmão, crianças, se deparam com o acontecimento e reagem às suas respectivas maneiras, intermediados pela avó. A coloração do vermelho desponta pela simbologia usual do sangue e a relação entre vida e morte.

Os dois pingos de sangue que marcam a terra revelam o caráter de vulnerabilidade e fragilidade da existência, em paralelo à inevitabilidade da morte e da transitoriedade da existência, tratando-se do mundo natural. A imagem do líquido visceral contrasta com a terra e emana a ruptura na harmonia e ordem das coisas. Em Bauman (1998), compreende-se a noção de morte e imortalidade como algo que se busca evitar ao longo da história:

> Se a modernidade se esforçou para desconstruir a morte, em nossa época pós-moderna é a vez de a imortalidade ser desconstruída. Mas o efeito global é a obliteração da oposição entre morte e imortalidade, entre o transitório e o duradouro. A imortalidade não é mais a transcendência da mortalidade. É tão instável e extinguível quanto a própria vida, tão irreal quanto se tornou a morte transformada no ato do desaparecimento: ambas são receptivas à interminável ressurreição mas nenhuma à finalidade (Bauman, 1998, p. 203).

A cor vermelha, vibrante e penetrante, destaca-se contra o fundo terroso e neutro da terra, criando o impacto visual marcante que chama a atenção para o evento ocorrido no repertório de vida das crianças: “Dois pingos de sangue coloriram a terra. O ovo havia se partido ao meio e dentro dele um filhotinho frágil e trêmulo agonizava” (Tenório, 2018, p. 15). Esta parte inicial alude ao fato de Estela estar mediante o mundo, buscando o compreender, ainda que, por vezes, essa experiência não possa ser apreciada em sua totalidade e é continuamente

interrompida, pois é cíclica e infinita, como o circular infinito de um ovo. Esse trecho narrativo pode ser lido em proximidade com **O Ovo**, 1928, em pintura de Tarsila do Amaral, ou mesmo o Ouroborus, símbolo encontrado desde o Egito Antigo (aproximadamente em 1600 a.C.), na Grécia, que representa a figura de uma serpente ou dragão que morde a própria cauda, formando um círculo contínuo. Essa imagem simboliza o caráter cíclico da existência (vida, morte e renascimento), indicando um processo constante de renovação e a unidade entre todas as coisas. Assim, sugere que todo fim se converte, inevitavelmente, em um novo começo:

> Para entender a trajetória de desenvolvimento da personagem, é preciso compreender que Estela não pode vivenciar plenamente nem a sua infância, nem a sua pré-adolescência, pois está desde cedo imersa no mundo do trabalho e das responsabilidades (Barth; Verardi, 2023, p. 3).

Na segunda parte do texto, “A margem esquerda do coração”, Estela passa a viver no Rio de Janeiro e vai conhecer a praia. Neste momento, denota-se a cor azul do céu, com seu simbolismo de calma, vastidão e introspecção, junto com a reação e internalizações da narradora, criando uma manifestação das estruturas visuais que podem ser ferramentas literárias para explorar a complexidade humana: “O céu estava tão azul que senti vontade de chorar” (Tenório, 2018, p. 117).

Em contraposição à paleta associada a um estado de alma mais tranquilo, como o azul, depreende-se no vermelho a potencialidade e elevação ao extremo das emoções das personagens. O rapaz que se desenha como possibilidade amorosa de Estela na juventude, por vezes manipulado ou recusado por ela, em um momento de sofrimento intenso e repressão pela companheira é descrito associado à visualidade mais quente: “Isaías ficou vermelho, e acho que até poderia ter chorado. Ficou quieto, apertando as mãos, e não sei por quê, mas que sentia prazer em fazer aquilo com ele” (Tenório, 2018, p. 120).

O avesso da pele (2020a), livro de Jeferson Tenório, fornece em sua primeira parte, sob o título “a pele”, a possibilidade de discussão cromática elencada nessa subdivisão. As cores vermelha, verde e branca configuram o entrelaçamento com a memória do narrador, assim como a religiosidade e a sistematização de objetos como “sobras de afeto”, símbolos de orixás, bem como seu pai Ogum, em uma reelaboração narrativa contemporânea das manifestações literárias com o teor

descrito a seguir:

> E, dentro dele, uma pedra, um ocutá, enrolada em guias de cores vermelhas, verdes e brancas, um orixá. Observo-a com cuidado. É assim que se adentra numa vida que já se foi. Tiro o ocutá do alguidar. Lembro o dia em que você me disse que sua cabeça era de Ogum, e que isso era ter sorte, porque Ogum era o único orixá que sabia lidar com os abismos. Lembro que foi de sua boca que escutei pela primeira vez a palavra "abismo". Há palavras que guardamos na infância porque nos confortam (Tenório, 2020a, p. 13).

Na obra literária, Ogum, que acompanha o pai do narrador, faz alusão à proteção recebida, por vezes, enquanto o homem é explorado pela autoridade. De modo semelhante, corrobora-se na história do orixá, o momento em que se depara com um homem pobre que buscava trabalho nas plantações e, após ir realizar um *ebó* (oferenda sagrada) nas matas, é liberto de seus exploradores. Ogum, neste feito, destrói a cidade do peregrino, conforme Prandi (2001, p. 101).

Na parte dois, a personagem do pai do narrador, professor da educação básica, percebe seu aluno pálido com os olhos vermelhos, de modo que se pode identificar a cor na narrativa como caracterização da enfermidade sofrida que, em seguida, manifesta-se pelo vômito. Na descrição da cena, o professor evita olhar a camisa (vestimenta) para não identificar o que foi vomitado em si. Dessa maneira, o não olhar para a roupa surge como uma tentativa de não concretização daquilo que se experienciou, como pode ser notado no fragmento:

> Você caminha até o fundo da sala onde está o aluno que levantou a mão e, ao se aproximar, ele diz que precisa sair. Você percebe que o rapaz não parece bem. Ele está pálido e com os olhos vermelhos. A turma está em silêncio, alguns atentos aguardando a reação do professor. No entanto, antes mesmo que você pense em dizer algo, o menino projeta o corpo para a frente e vomita em cima de você. Agora a turma inteira olha na sua direção. Alguns riem. O rapaz tosse e ainda vomita mais um pouco. É o seu segundo ano naquela escola e, dentre muitas coisas vividas ali, naquele dia você aprendeu que, quando um aluno pálido, com olhos vermelhos, levanta a mão pedindo para sair durante uma prova, é bom não chegar muito perto e deixá-lo ir. Depois do rapaz ser atendido, você vai até o banheiro, evitando olhar para a própria camisa, porque não quer identificar que tipo de alimento seu aluno ingeriu no café da manhã, mesmo que o cheiro nauseabundo lembre algo como café com leite (Tenório, 2020a, p. 14-15).

A demarcação da cor vermelha nos olhos da personagem, o aluno acompanhado pela mãe na sala de reunião dos pais na escola, insinua-se no texto

como sinal de problemas, um símbolo de ausentes saúde e normalidade dentro da relação familiar e escolar. A criança está ante o professor e observa-se a descrição da cena com detalhamento ao desconforto presente, cuja cor surge enquanto presentificação da inadequação:

> O menino se chamava João Felipe, era muito branco, magro e tinha sardas na cara. Tinha os olhos vermelhos parecidos com os de quem acabou de chorar. [...] Ele era seu aluno, no entanto João Felipe era do tipo que não abria a boca, não incomodava, não chamava atenção na aula, ele simplesmente estava lá, vegetando na sua sala. E isso era um problema (Tenório, 2020a, p. 106).

Neste direcionamento, no mesmo momento narrativo supracitado da obra, a criança é associada à cor vermelha semelhante à de um item orgânico, não mais em uma parte fragmentada, a dos olhos, mas elaborando-se em uma descrição crescente dessa paleta quente em relação à sua face como um todo. Esse efeito torna-se especialmente perceptível ao se perceber complicações com a mãe, após um comentário de seu professor a seu respeito na sala de reunião. Percebe-se a cor representada na personagem como simbologia da violência, da anormalidade e da agressão das surras que a criança sofria dos pais:

> Era o pai do João Felipe. Ele rapidamente se uniu à mãe nos xingamentos ao menino, que a essa altura estava afundado na cadeira, mais vermelho que um pimentão. E o homem começou a espancar o João Felipe na sua frente dizendo: *eu não falei*, e batia nele, *que era pra tu estudar*, e batia, *e deixar de vadiar, que, se eu tiver que vir aqui na escola de novo*, e não parava de bater, *se eu tiver que ouvir reclamação tua, tu já sabe* (Tenório, 2020a, p. 106-107).

A construção cromática do imaginário de violência pela cor vermelha atinge o ápice narrativo pelas figuras de embate policial, comumente antecedidas pelas luzes das sirenes dos veículos e seguidas pelas violentas abordagens dentro da narrativa em análise. A seguir, percebe-se, pelo fragmento, o trecho de conflito policial com o sujeito negro. Dentro da perseguição destacada contra o pai do narrador, desencadeará a tragédia final. Consta-se, dessa forma, o mencionado embate em suas primeiras fases e já indesejadas e desgastantes: “Você estava novamente cansado, com sono. Não via a hora de chegar em casa. Então você viu as cores vermelhas de uma sirene se aproximarem. Você rezou para não ser abordado mais uma vez. No entanto, sua reza não funcionou” (Tenório, 2020a, p. 122).

Na parte intitulada “A barca”, a personagem de Henrique tem a vida tirada em

uma dessas constantes e violentas abordagens policiais, narrada pelo filho, e antecedida novamente pela cor do vermelho em seu agouro final e, dessa vez, conclusivamente trágico: “E você nem percebeu quando os reflexos vermelhos de uma sirene bateram na parede de um prédio próximo a você. Nem percebeu a aproximação de uma viatura da polícia, e também não percebeu quando eles pararam o carro ao seu lado” (Tenório, 2020a, p. 147). Neste viés, pode-se ler o processo de luto e reconhecimento de si, conforme Gomes de Jesus (2023):

> Esses serão dois caminhos estabelecidos por Tenório para a constituição da sua narrativa: por um lado, ela é um documento que atesta a elaboração da morte de Henrique por Pedro, por outro lado, ela é uma reflexão melancólica que faz com que o narrador se reconheça como participante dessa cadeia existencial, uma espécie de devir da violência e da morte (Gomes de Jesus, 2023, p. 352 e 353).

As cores primárias vermelho, azul e amarelo (este último narrativamente indireto, deduzido da descrição da Lua como uma gema de ovo) compõem a trilogia, ou trindade, final da representação cromática na morte da personagem paterna do narrador. A personagem de Henrique, neste espaço derradeiro de assassinato, surge em nota à natureza enquanto recurso de um corpo vivo que cai ao orgânico do chão, e as três cores que nomeiam esse tópico, são percebidas no texto: “Um tiro certeiro na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente. E a última imagem que você viu, foi a lua-gema-de-ovo-no-copo-azul-lá-do-céu” (Tenório, 2020a, p. 147).

Nesta obra, por conseguinte, reputa-se o vermelho dos olhos, enquanto transposição emocional da personagem ao lamentar-se, em reforço à caracterização da tristeza sob a perspectiva do luto. O choro de Elisa preenche sua visão de dor pela partida final de seu interesse romântico na obra. A mulher, com os olhos em sua máxima vermelhidão devido aquele que perde, já não mais pode ter o singelo branco e íris cromática descritas na narrativa:

> Elisa já estava lá quando entrei no saguão do DML. Estava com os olhos vermelhos e tristes. Nos abraçamos e não dissemos nada. No Departamento, reconheci seu corpo. Havia marcas dos tiros espalhados. Ao lado do corpo, sua pasta, provavelmente com trabalhos e provas de alunos, além de um saco plástico com as balas que o mataram. Não pensei que conseguiria me deter tão detalhadamente sobre seu cadáver. A imagem de um pai falecido também nos mata um pouco, e talvez isso seja uma espécie de amor (Tenório, 2020a, p. 157).

A cor vermelha tem seu primeiro aparecimento na obra de Itamar Vieira Junior (2019), *Torto Arado,* em seu aspecto negativo, delineando visualmente o estado de alma da perda sofrida por uma das personagens na infância, Belonísia, ao ter sua língua decepada pela faca, com o sangue lhe escorrendo entre as mãos, e narrado pela irmã Bibiana: “Seus lábios ficaram tingidos de vermelho, não sabia se tinha sido a emoção de sentir a prata, ou se, assim como eu, tinha se ferido, porque dela também escorria sangue” (Vieira Junior, 2019, p. 9).

Em alinhamento aos apontamentos feitos, o vermelho manifesta-se como registro narrativo ao se perceber a tina com água que a avó mergulhava a cabeça das netas após a perda da língua, substituindo a coloração translúcida natural do primeiro líquido pela presença do sangue. A paleta visual é alterada em face da chegada de ajuda, em menção ao veículo de uma das personagens que vem ao socorro, transitando entre a neutralidade cromática do branco e a cor secundária do verde, anunciando a chegada do gerente do lugar-território em que vivem as personagens:

> A tina era uma poça vermelha e nós duas chorávamos. Quanto mais chorávamos abraçadas, querendo pedir desculpas, mais ficava difícil saber quem tinha perdido a língua, quem teria que ir para o hospital a léguas de Água Negra. O gerente da fazenda chegou numa Ford Rural branca e verde para nos conduzir ao hospital (Vieira Junior, 2019, p. 9 e 10).

A presença do sofrimento da criança é descrita em função do choro, e esse deixa seu vestígio na visualidade da referida paleta, a cor vermelha, que demarca narrativamente o desespero da perda vivenciada no texto. Belonísia, ante a parte que lhe falta, lamenta com os olhos, descritos pela irmã como vermelhos, assemelhando-se, em potência dramática, aos da irmã e mesmo ao das personagens em angústia de Tenório (2020a).

A narradora, que descreve já não mais ter sensações sobre si, ausentes as cores para descrever o “eu”, deixa a mencionada paleta solitária dar conta de todo o contexto, enquanto ambas ouvem os questionamentos de preocupação feitos pela mãe: “Os olhos de Belonísia estavam vermelhos de tanto choro, os meus eu não conseguia sequer sentir, e minha mãe perguntava perplexa o que havia acontecido, com o que brincávamos […]” (Vieira Junior, 2019, p. 10).

No texto, Crispina e Crispiniana são personagens secundárias que, de certo

modo, refletem situações de proximidade e oposição na narrativa, tal qual as protagonistas. As primeiras partilham a história de paixão pelo mesmo companheiro, o que desencadeia o forte sofrimento psíquico na vida de Crispiniana. A cor vermelha caracteriza a chegada de uma das gêmeas na narrativa, Crispina, que após estar desaparecida e ser reencontrada pela família, com parte das vestes e acessórios ausentes, os olhos carregavam o estado conflituoso de si, em demarcação cromática pela paleta que enfatiza a desconfiguração do sujeito em sofrimento: “Ela suava como o sereno da madrugada. Dali, víamos os olhos vermelhos, o rosto contorcido, a enorme quantidade de saliva como espuma que saía da boca da mulher” (Vieira Junior, 2019, p. 21).

A afetação presente em outra personagem feminina de Vieira Junior, Luzia, na obra *Salvar o fogo* (2023), ocorre em proximidade corporal e cromática, com os olhos tingidos na mesma paleta, de modo a refletir as internalizações em um momento de ira da protagonista: “Luzia olhou para mim controlando a revolta. Seus olhos estavam úmidos e vermelhos” (Vieira Junior, 2023, p. 61).

Em contrapartida, essa narrativa, *Salvar o fogo* (2023), reapresenta os olhos da mesma personagem na mencionada paleta, em um momento transcendental, que Luzia não se encontra necessariamente dominada por emoções de raiva, mas, antes, envolta na atmosfera de misticismo que a persegue por toda a obra. Exemplo disso se percebe por meio da relação entre fogo e trauma, que constantemente é resgatada pelo discurso dos demais moradores da região em que vive, ao excluí-la e violentar socialmente. Nesse momento em discussão, a personagem é percebida e, em seguida, acolhida pelo silêncio da única amiga, que não a expõe. Desse modo, reposiciona-se a cor vermelha em parceria ao companheirismo e pertencença do que se é vivido e partilhado:

> Foi quando Maria Cabocla percebeu que dos olhos de Luzia emanavam as cores e o brilho do fogo. Talvez fosse a luz do fim de tarde refletindo o céu avermelhado de abril. Naqueles olhos dançavam chamas, duas labaredas crepitando prontas para devorar o entorno, caso fosse preciso. Uma imagem que Maria Cabocla guardaria para sempre como um segredo (Vieira Junior, 2023, p. 229).

A cor estudada evidencia-se em um momento que a narradora, Bibiana, fere o pé em um espinho que estava dentro de um casco quebrado de caramujo, quando as personas femininas da família iam mapear alimento na lagoa de Água Negra. O

vermelho, novamente, sugere a dor e o sangue que escorre do ferimento da personagem, dessa vez, em meio à natureza, sendo comparado a cor das aves: “Um sangue grosso e substancioso deixava meu corpo pintando a terra com seu vermelho cor de pássaro” (Vieira Junior, 2019, p. 36).

Em ritual que o pai, Zeca Chapéu Grande, empresta religiosamente o corpo para Iansã, descrito pela narrativa com destaque para as ações realizadas com a atitude de vestir as roupas selecionadas, consta-se a presença da cor vermelha, que surge em destaque, comparada aos demais tons primários, por todo o texto de Vieira Junior (2019). Nesse momento, a tonalidade não diz respeito exclusivamente à encarnação da dor física e emocional, especialmente das filhas, pois, aborda o desconforto da personagem em usar as vestes julgadas femininas, situação na qual se percebe a presença da saia de Iansã e a referência à cor do orixá na obra: “[…] a caixa trazida por dona Tonha continha a saia vermelha, o adê e a espada de Iansã, todos os adornos que a santa vestiria” (Vieira Junior, 2019, p. 45).

Em uma leitura textual da explicitação cromática quanto ao tema das religiosidades presentes na narrativa, ao se considerar a presença e menção aos demais orixás no ritual de matriz africana, surge a ampliação da visualidade das cores, mesmo que não especificadas na obra, juntamente a de outras unidades que permeiam a arte e a história humana, tais como as velas, as imagens e as bonecas: “O quarto dos santos, onde rezavam a ladainha, tinha velas acesas e uma profusão de cores das imagens e bonecas” (Vieira Junior, 2019, p. 45). Diante essse apontamento, lê-se a respeito da relação entre o vestuário e as leituras atribuídas ao modo como aparecem enquanto texto nas obras narrativas em estudo:

> Nesta discussão, não se poderia citar as vestes apenas como “roupas” utilizadas por artistas em suas manifestações, afinal, a percepção do mesmo quanto ao uso delas é deturpada pela construção da lógica vestimentar em que vive. A aparência de como conhecemos uma calça, por exemplo, é calcada na apresentação da mesma que nos foi imposta a partir do projeto colonialista, assim se dá com camisas, casacos, etc.: as roupas que conhecemos não são necessariamente as roupas que nossa lógica histórica veio a criar (Sutili, 2021, p. 213).

As cores associadas aos orixás podem ser entendidas como forma de resistência ao colonialismo, uma vez que seus significados são reconhecidos principalmente pelos participantes do ritual e trazem à tona a força dos orixás contra

os opressores. Os conceitos de resistência e revide são trabalhados como sinônimos e podem-se considerar as visualidades como operador epistemológico dos símbolos e marcas de identidade, assim como de posicionamento e de refúgio. A autora Alves (2006) fala sobre os indivíduos que sofreram ou tem uma relação direta com um processo de exploração, como é a história do Brasil: '[…] o sujeito colonizado nem sempre é passivo dentro do processo de colonização. Ele também buscou e busca libertar-se das amarras que o prendem ao jugo imperial. É o que se chama revide ou resistência' (Alves, 2006, p.61).

Assim como, vale resgatar a definição do dicionário Houaiss (2008), que pode ser entendida nessa discussão da seguinte maneira: "Revide. s. m. 1 contestação: refutação, réplica. 2 desforra: revanche, vingança. Afronta." (Houaiss, 2008, p. 727). Do mesmo modo, o verbo revidar surge como resposta às ações prévias, tais verificam-se: "1 replicar: confutar, contestar, contraditar, impugnar, objetar, rebater, redarguir, refutar, retorquir, retrucar, ripostar <r. uma crítica> 2 responder: contra-atacar, corresponder, desafrontar, desforrar, reagir, reenvidar, vingar <foi ofendido, mas não revidou>" (Houaiss, 2008, p. 727).

Neste direcionamento, pode-se ler a paleta cromática escolhida para estudo em sentido à religiosidade abordada na obra, como em menção às cores associadas à Omulu, ou Obaluaê, orixá iorubá e presente nas religiões afro-brasileiras, frequentemente associado à cura, à terra e à morte: "Ele curava todos, afastava a peste. Então dizia que se protegessem, levando na mão uma folha de dracena, o *peregum*, e pintando a cabeça com *efum, ossum e uági*, os pós branco, vermelho e azul usados nos rituais e encantamentos" (Prandi, 2001, p. 206).

De modo similar ao trecho literário analisado, indica-se a história de como Xangô conseguiu o trono de Ogum, momento ao qual se encontra com Nanã, e percebe-se a presença das bonecas presentes em ambas as narrativas que se referem aos orixás: "Nanã, a avó de todos os orixás, tinha uma cesta de costura e fazia renda e roupas para bonecas. Um dia Xangô procurou Nanã. Queria ir a uma festa importante e não tinha roupa adequada" (Prandi, 2001, p. 255).

O direcionamento cromático no texto percorre a relação direta com os têxteis, como a saia anteriormente mencionada, com a paleta mesclando entre o vermelho e o branco, bem como os adereços na referida primeira cor, nomeadas contas, que

representam diretamente a presença recebida no corpo cedido à Oiá/Iansã pela personagem durante o ritual descrito na narrativa:

> Dali, do quarto quente dos santos que rescendia a suor e alfazema, Zeca, que agora abrigava santa Bárbara, vestia a saia vermelha e branca, engomada com todo zelo por dona Tonha, e com o rosto encoberto pelo adê lustroso, ornado de contas vermelhas, saiu empunhando a espada de madeira feita por ele mesmo (Vieira Junior, 2019, p. 46).

Considera-se que, no trecho analisado que faz referência à Iansã/Santa Bárbara e a manifestação recebida por Zeca, o hibridismo religioso se manifesta, vinculado à temática da pós-modernidade, em um aspecto dialógico e global entre as culturas e as artes, especialmente da diáspora. Neste direcionamento, Ferretti (2014) comenta a respeito do conceito:

> O sincretismo e o hibridismo ocupam posição central na estrutura religiosa e em diversos aspectos das culturas populares no Brasil. A problemática do encontro e da mistura entre religiões e culturas está relacionada com as religiões de origens africanas, com o catolicismo popular, com o espiritismo, com as religiões da Nova Era, com os Pentecostalismos e com outras religiões, como também com as festas populares, como é muito evidente entre nós. [...] O processo de mistura, fusão ou hibridismo parece ser o mais frequente. Ex. rituais católicos adotados pelo povo de santo, como participação da missa, batizado, ladainhas, procissões, apresentações de festas de bumba-meu-boi ou de tambor de crioula para entidades espirituais dos terreiros, promessas dos brincantes de participar de determinadas festas, o uso de símbolos das religiões africanas nas missas afros. Nestes processos, ocorre a utilização ou mistura dos mesmos rituais em religiões diferentes. O processo de paralelismo ou justaposição pode ser exemplificado nas relações entre orixás e santos católicos ou com outras entidades (Ferretti, 2014, p. 25 e 28).

Em *Mitologia dos Orixás* (Prandi, 2001), destaca-se a relação de Oiá com as vestes e as cores, conforme referenciado no texto acima de Vieira Junior (2019). Tendo em vista a história de origem do orixá, assinala-se a importância da visualidade no momento em que recebe o nome como mãe de novos filhos, Iansã: “Oiá desejava ter filhos, mas não podia conceber. Oiá foi consultar um babalaô e ele que ela fizesse um *ebó*. Ela deveria oferecer um carneiro, um *agutã*, muitos búzios e muitas roupas coloridas” (Prandi, 2001, p. 294). Adiante, tal e qual Zeca constrói a espada em simbolismo à religiosidade, Iansã ganha o mesmo acessório de um de seus amados: “Com Ogum, casou-se e teve nove filhos, adquirindo o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais” (Prandi, 2001, p. 296).

Ao fim visual do trecho da obra literária discutida, em aspectos cromáticos, a cena se encerra com um veículo igualmente na cor vermelha, em respeito ao repertório revelado no momento de religiosidade. O pai afasta-se do lar nessas circunstâncias, sendo conduzido por um sujeito de relevância social, o que evidencia, além dos aspectos já mencionados, o caráter exótico, naquele contexto rural, de uma aquisição econômica ostensiva: “Vieram buscá-lo de carro, um Gordini vermelho, coisa nunca vista em Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 47).

A relação de Belonísia, quando adulta, com o companheiro Tobias, é exibida com muitas divergências. Tem-se a representação feminina na convivência com o homem e os seus problemas de humor, bem como o uso excessivo de bebidas alcoólicas e a culpabilidade e comportamentos abusivos com a mulher. A cor vermelha demarca, nessas situações destacadas, o estado de espírito do sujeito embriagado, como pode-se perceber pela coloração em seus olhos:

> Mais tarde, Tobias chegou suado e com os olhos vermelhos. De longe senti que havia bebido. Amarrou o cavalo com dificuldade e entrou em casa trocando as pernas. Coloquei as panelas no fogão para aquecer, antes de sentar ele já reclamava da demora, que tinha fome, que trabalhava desde cedo. Fiquei apreensiva, aliás, essa apreensão havia se tornado uma rotina em minha vida naquele pouco tempo em que morávamos juntos. […] Tobias reclamava por pouca coisa, e quase sempre a culpa de tudo estava em mim. Bebia grande quantidade de cachaça, seus olhos ficavam vermelhos e pousavam no meu corpo quase sempre para acompanhar os insultos que me dirigia: lembrar que eu era muda, que passado tanto tempo não havia gerado filho como minha irmã, que não cozinhava bem, que perdia muito tempo arando o quintal, que não queria me ver na companhia de Maria Cabocla (Vieira Junior, 2019, p. 88 e 99).

A supracitada paleta cromática acusa a presença do álcool no corpo de Tobias por partes da face, que está em maior evidência diante ao olhar da companheira, como comentado a respeito dos olhos, e em seguida, assenta-se o detalhamento sobre como percebia a boca em momentos de bebedeira: “Era a primeira vez que o via completamente embriagado, nas festas bebia um tanto, mas se conservava de pé. Ficava com a boca vermelha e os olhos apertados pelas pálpebras caídas, mas não embolava a língua como fazia ali à mesa” (Vieira Junior 2019, p. 89).

Dessa forma, como analisado no fragmento acima, a cor vermelha é explícita com um teor negativo na descrição da personagem masculina. Essa paleta de cores

difere significativamente da cor emblemática utilizada pela narradora para descrever outro homem, Inácio. Quando o segundo sujeito chega ao convívio da narradora, é recebido com contentamento, pois as mãos são descritas como da cor do mel das flores, em contraste com a vermelhidão associada ao efeito do álcool, como no caso do marido que acompanha sua vivência: “O calor de Inácio encontrou minha mão, que o reconhecia, sua pele viva e morna, cor de mel das flores, me preencheu de força e me fez bem-querer” (Vieira Junior, 2019, p. 98).

Belonísia coloca em discurso narrativo as memórias vividas com o pai na fazenda, em especial quanto ao trabalho realizado na terra e às experiências felizes, em divergência ao presente infortúnio, ressignificando a cor vermelha de modo a descrever visualmente, e pela paleta selecionada, a dimensão natural com o qual lidavam e causava prazer na personagem. O vermelho lhe presentifica a face indesejada do esposo, e, em junção ao marrom, surge o solo ao qual plantavam e colhiam durante as estações nos anos de infância: “Me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos revolvidos” (Vieira Junior, 2019, p. 94).

Nesse prisma, ao abordar as recordações familiares, Belonísia usa a cor amarela para enunciar o reencontro com sua irmã, Bibiana, após anos de separação devido à partida desta última da fazenda. Tratando-se do repertório visual pela cor, considera-se o relato de que a irmã da narradora envelheceu notoriamente nesses anos que transcorreram, exceto pelas espinhas na referida paleta cromática, que lhe denunciam a juventude que, de fato, apresenta no enredo de Vieira Junior (2019, p. 95): “Como minha irmã, naquele breve período de quase dois anos em minhas contas, havia envelhecido! [...] A única coisa que ainda a fazia parecer jovem eram as espinhas brilhantes que despontavam como pontos amarelos em seu rosto”.

Diante a reflexão a respeito de seu pé que foi ferido pelo espinho, e junto ao relato detalhado de sua dor sofrida, a personagem resgata a visualidade para denominar as palavras, e a parte de seu corpo atingida, como pode ser percebida na situação seguinte: “Nunca mais meu pé voltou a ser como era, o espinho, como um punhal, atravessou-o de um lado a outro, deixando como sequela uma dor permanente, seguida de inchaço e vermelhidão” (Vieira Junior, 2019, p. 105).

Belonísia, após ser chamada pelos filhos da vizinha, Maria Cabocla, em um pedido de ajuda contra as violências praticadas pela figura masculina no lar, vê-se dentro da residência de Cabocla, igualmente confrontada pelo homem. Em resposta, a narradora usa a faca que pertenceu à avó, o objeto com o qual está familiarizada desde a infância e início da narrativa, para se defender do agressor, que tenta expulsá-la antes que ela possa oferecer ajuda à amiga. Os olhos embriagados do esposo de Cabocla externam visualmente pelo corpo o mencionado comportamento abusivo: “Encostei a lâmina que escondia atrás de mim em seu queixo, olhando segura para seus olhos vermelhos e com veias que se espantaram ao ver minha reação. Estava em minha mão direita, com o cabo fresco como um seixo recém-tirado do rio” (Vieira Junior, 2019, p. 111).

Nesse aspecto, o recorte descritivo dos olhos avermelhados do homem se mantém na mencionada cor até o momento em que se percebe, de fato, confrontado pelas figuras femininas em cena. A coloração cede lugar apenas no momento em que o homem é expulso de casa pela esposa, antes violentada, momento em que ele responsabiliza por suas ações unicamente uma intervenção externa, como a bebida, e não a si mesmo: “Seus olhos vermelhos de fúria amansaram como os de uma criança acuada pelo medo de uma aparição da mata. Aparecido chorou, pedindo perdão, dizendo que ele não era de fazer isso, que a bebida era uma desgraça em sua vida” (Vieira Junior (2019, p. 112).

Na terceira parte da narrativa, “Rio de Sangue”, um ano após a morte de Zeca Chapéu Grande, surge a presença de uma nova proprietária para a fazenda, sucedendo a família Peixoto, e a percepção por parte da mulher quanto às residências dos trabalhadores é descrita como negativa. Nesse sentido, a personagem da fazendeira parece silenciosamente julgar o espaço. Após recusar-se a fazer as necessidades básicas por não encontrar um banheiro, é em função da indefinição e alteração cromática de seu rosto, que o sujeito feminino é percebido não aguentando resistir. A face transita entre a sugestão de vermelho pelo “corado do sol” e chega à neutralidade do branco descrito pela face como “pálido”, como no fragmento adiante: “Numa das vezes, teve dor de barriga e sentiu horror ao descobrir que não havia banheiro em nenhuma das casas, nem na escola. Depois de resistir, quando seu rosto foi mudando de cor, do corado de sol para o pálido,

teve que se aliviar no mato" (Vieira Junior, 2019, p. 156).

Em um segundo momento, percebe-se diante a tragédia, em que não se sabe o assassino do proprietário da fazenda, a indefinição narrativa da paleta em paralelo ao mistério elaborado, como pela descrição questionável daqueles que cogitam ter visto o carro. Dessa maneira, não se especifica no texto a cor do veículo, com o possível atirador em fuga: "Os agentes foram até as casas das pessoas que supostamente tinham visto o veículo em fuga. Anotaram a cor do carro" (Vieira Junior, 2019, p. 160).

Por conseguinte, o texto encerra-se quanto ao referido estudo das cores primárias, com a extensão e variação cromática do amarelo, este chegando ao tom dourado. A cor emerge nesse encerramento de análise unicamente como referencial histórico ao ouro das vestes e como paleta associada no imaginário coletivo à prosperidade e riqueza. Isso pode ser notado no momento de alteração do espaço da fazenda, que não mais enfrenta a fome, e na coloração usual da semente de milho, em contato ao solo do plantio, se manifestando visualmente como mencionado: "Havia peixes nas poças d'água ao longo das áreas que antes estavam secas. Outro grão de milho deixou sua mão para deitar a terra, formando uma trilha subterrânea de sementes douradas" (Vieira Junior, 2019, p. 190).

Averígua-se, neste momento, a possibilidade de caráter dialógico com Carolina de Jesus que, em seus diários, associa diretamente cores às suas experiências: "Carolina descreve certas sensações em sua obra, como a fome, dando-lhe elementos estéticos como cor e gosto, o que é uma escolha literária que amplifica a natureza devastadora dos fenômenos descritos" (Alencar, 2024, p. 101 e 102). Vale ressaltar que, especialmente nos diários da escritora, a cor amarela é a escolhida para remeter a fome que vivenciou: "Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos" (Jesus, 2014, p. 42).

Quanto ao referido primeiro autor e obra em análise, verifica-se a descrição do dourado pelo viés historiográfico da vestimenta de figuras de destaque, como Carlos Magno, imperador de Roma, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese: "Os sapatos eram de couro vermelho bordados em ouro e cravejados de esmeraldas" (Laver, 1989, p. 52). Na narrativa, assinala-se a amplitude para os

tempos de fartura chegando ao contexto do alimento e das terras férteis. Ou, no caso de Carolina, em uma contrastante ressignificação pela experiência.

O romance *Doramar ou a odisseia,* de Itamar Vieira Junior (2021), tem como primeiro conto “A floresta do Adeus”, com o texto revelando a cor amarela como espaço de demarcação ao qual as personagens não devem ultrapassar, bem como a simbologia à cronologia da narrativa, com o cenário avançando em anos e, junto, apagando a nitidez da marca na referida paleta: “Aqui é o limite’, o soldado aponta com a arma uma linha amarela quase apagada no chão. Duas cercas de arame farpado se estendem paralelas à estrada de um lado, ao fundo de uma floresta, do outro” (Vieira Junior, 2021, p. 11).

Em um momento que a narrativa avança, depreende-se a ideação da linha amarela sendo apagada, junto aos devaneios que permeiam esse momento, como os machucados e transgressões daquele que outrora foi mantido preso, o protagonista, que anseia avançar para a liberdade e o encontro da amada, Rosa, como percebido em Vieira Junior (2021, p. 19): “[...] a linha amarela se apaga, suas mãos penetram os círculos de espinhos do metal oxidado, ferem-se com arranhões, gotejam as justas costas de sangue, os dedos encontram suas faces, percorrem seus sulcos”.

No conto “O que queima”, terceiro de *Doramar ou a odisseia,* escrito por Vieira Junior (2021), a cor amarela surge como rememoração à velhice e ao tempo percorrido, demarcando os sinais dos anos avançados na face da antiga proprietária da residência comprada por Ana e o esposo, atribuindo à mulher a atmosfera vilanesca que percorre toda a narrativa e condiz a visualidade que lhe é atribuída pela nova compradora. A referida paleta desponta como envelhecimento, pelos dentes e as roupas. Tem-se a associação negativa do amarelo, como ocorre, por vezes, na obra de Carolina, em contraposição ao positivo: do ápice, pelo sol e riqueza, à degradação da fome, do passar dos anos e da morte. Ocorre nas narrativas a marca cíclica da vida, assim como dos tempos áureos, termo associado a ouro e melhor momento da vida, indo em direção ao fim da existência:

> Seus dentes eram amarelados, apesar de escovados, e dela emanava um odor de coisa guardada, que não se dissipava nem mesmo com a brisa apaziguadora que percorria os cômodos e corredores enquanto ela mostrava mais uma vez tudo (Vieira Junior, 2021, p. 27).

O conto de Itamar Vieira Junior (2021), “Alma”, utiliza da cor vermelha como repertório visual para transmitir a variedade de emoções e experiências da protagonista Alma. A cor é associada à emoção intensa, tal a raiva, tristeza e dor enfrentadas. A referida paleta utilizada para expressar as sensações mais turbulentas, sugere a angústia e a presença do sangue em maior circulação no corpo, frente as constantes humilhações e desrespeitos inscritos na história pessoal: “[...] eu como um bicho acuado, meus olhos tão logo ficavam vermelhos, porque elas me lançavam a todo momento desfeitas, eu sofria, eu, uma mulher” (Vieira Junior, 2021, p. 37).

Neste trecho destacado, infere-se, ao fim, em função da referida escolha cromática e a funcionalidade da fala de Alma enquanto sujeito, a reorganização da percepção desse “eu”: “Não por acaso a personagem, chamada de Alma, afirma-se um indivíduo e ao fazer tal afirmação estabelece um processo de humanização que a faz sujeito de si” (Gomes de Jesus, 2021, p. 90).

Desta maneira, o vermelho é mencionado como resultante de situações de desdém e tratamento injusto. Assim, enfatiza-se visualmente a recorrência das experiências e a constante vulnerabilidade da protagonista diante às ações cruéis e desumanas dos escravocratas. Tal recurso visual faz reverberar a intensidade das emoções e a persistência das injustiças enfrentadas: “[...] muitas vezes desdenhava do meu nome, Alma, muitas vezes ela fez de mim um bicho, muitas vezes trataram melhor os cavalos do que a mim e a todos, muitas vezes meus olhos ficaram vermelhos” (Vieira Junior, 2021, p. 39).

No conto “Alma”, o azul é associado à morte iminente dos senhores, criando a visualidade que transmite a noção de gravidade: “[...] enfiei com muita força um guardanapo na boca da senhora, depois um guardanapo na boca do senhor, que estava com uma cor quase azul” (Vieira Junior, 2021, p. 55). A utilização da cor sugere a supracitada condição de revide da protagonista que foi escravizada e se vingou. Evoca-se a imagem da palidez e da falta de oxigenação e de circulação sanguínea dos opressores, com a resultante asfixia, como o momento seguinte em que a narradora irá descreve os escravocratas como “muito azuis”.

O “Inquieto rumor da paisagem” (Vieira Junior, 2021), no contexto da produção afro-brasileira, resgata o vermelho em simbologia à resistência realizada

pelas personagens nas bordas da sociedade e que buscam garantir a sobrevivência contra a opressão sistêmica. Diante o animal ferido no mar, o peixe gigante, os homens avançam para a matança e garantia de alimento, mas, ao fim, é a protagonista feminina que termina realizando o movimento da narrativa.

Neste trecho da obra, a névoa tingida na referida paleta em estudo, aponta para a mudança na percepção da mulher, conjuntamente com a intensificação emocional da mesma. A cor surge em sinal de alerta e preparativos para a ação, como a resposta que dá aos homens, se colocando diante o animal encalhado e suplicando que não o matassem naquele momento. Pois, ainda teria chances de sobreviver, em simbolização ao fortalecimento da identidade do grupo, que age de acordo com a racionalidade coletiva, mesmo no caso da fome comunitária, e só matariam o enorme e misterioso animal, de fato, quando esse não mais clamasse pela protagonista.

A imagem dos objetos de trabalho se erguendo constrói no enredo a preparação para o combate, na mesma direção que carrega a carga de revide das culturas afro-diaspóricas em análise: “A névoa que pairava diante de seus olhos se tingiu de vermelho. Machetes, facões e lanças se ergueram” (Vieira Junior, 2021, p. 95).

O conto “Doramar ou a odisseia”, por Vieira Junior (2021), que recebe o mesmo título da obra, faz uso da cor amarela como visualidade para explorar temas como a solidão, a memória e os relacionamentos entre as personagens. O texto inicia com a busca da protagonista por estrelas, mas, em contrapartida, encontra a luz artificial do meio urbano. Parece, em função da referida cor, ocorrer uma busca esperançosa por significação no contexto que a personagem está inserida, o que, muitas vezes, é frustrado, pois, não consegue se conectar ao natural ao redor, tendo essa constante barreira que não foi transposta: “Olhou para o céu em busca de uma única estrela, e encontrou apenas a luz amarela de um poste” (Vieira Junior, 2021, p. 116).

Desta maneira, ao se ver diante o desafio do ambiente escurecido, narra-se a percepção de que o amarelo das iluminações não é o suficiente, sendo perceptível pela cor a noção daquilo que não se dissipa em totalidade e persiste em se fazer inadequado: “Um túnel e as luzes amareladas não amenizavam a escuridão da

noite” (Vieira Junior, 2021, p. 117).

Por outro lado, ao tratar da recordação afetiva, com o objeto material do veículo na referida cor, enquanto resgate da juventude, a narradora figura a nova faceta aventuresca e da trajetória pessoal: “Um dia, o menino, feito homem, apareceu com um Puma amarelo, velho, e a convidou para sair” (Vieira Junior, 2021, p. 119).

Desta forma, em função da memória partilhada entre a personagem feminina e a materna, o veículo amarelo resgata a vivacidade das experiências, em oposição ao esvanecimento daquilo que se passou, bem como a facilidade da época com outras preocupações e partilhas familiares, que se estendem por toda a vida: “Talvez a mãe não soubesse dos beijos, talvez não recordasse mais o passeio para a praia no Puma amarelo” (Vieira Junior, 2021, p. 122).

Na obra *Doramar ou a odisseia,* por Itamar Vieira Junior (2021), o derradeiro texto “manto de apresentação”, costura as visualidades em análise neste tópico. Entre as cores primárias, o azul emerge no conto pela descrição de uniformes, o que sugere a associação inicial com a ordem e disciplina vigentes na narrativa.

Deste modo, representa-se visualmente a esfera social e organizacional diante das personagens, bem como indica-se a crescente perda de identidade no âmbito individual, refletindo a transformação e finitude teceladas de gestualidade pelas vestimentas e suas desestruturas, sendo que a cor revela essa significativa mudança de função pela imagem: “[...] com a linha e a agulha que guardaste para tua missão, dos uniformes azuis desfeitos para finalmente servirem ao teu derradeiro fim” (Vieira Junior, 2021, p. 144).

A associação entre azul, céu, infinitude e transcendência é recorrente no imaginário coletivo geral, e a narrativa se apropria desses símbolos de amplitude para registrar a paleta cromática pelo viés das possibilidades, com forte teor intimista dando vasão às experiências conectivas e, por vezes, que interligam razão e internalização cotidianas: “[...] essa expansão que consegues observar apenas do teu interior é o que chamamos de céu, e o céu pode ser tudo, ele está no azul dos uniformes à sua volta” (Vieira Junior, 2021, p. 149).

Em *Salvar o fogo* (2023), obra do mesmo autor, a recorrência da cor azul opera como traço que tinge o imaginário da memória, da espiritualidade e da dúvida, abrindo fissuras entre o que se quer preservar e o que se faz ausente. No retrato de mãe Alzira, a incerteza entre o azul e o verde do vestido, provocada pelo desbotamento da imagem, instaura a tensão entre a permanência e o apagamento, sinalizando a fragilidade da memória familiar e os limites do que pode ser resgatado do passado. A cor desponta como vestígio e ruína da imagem materna que resiste à erosão do tempo:

> No retrato, mãe Alzira se apresentava com uma cor de terra e o cabelo ondulado na altura dos ombros, diferente do de Luzia. Ainda era possível ver uma pequena mostra de seu vestido azul. Com o envelhecer da imagem, aos poucos desbotada, ficávamos sempre em dúvida se era realmente azul, ou se verde (Vieira Junior, 2023, p. 30).

Nas cruzes pintadas de azul e branco no cemitério, a cor adquire a carga ritualística-espiritual, evocando a visualidade sincrética presente em práticas populares do sertão. O azul, tradicionalmente associado ao céu e à transcendência, participa da gramática da devoção popular, na qual a pintura atua como gestualidade do cuidado com os mortos: “Quando chegaram ao cemitério, caminharam em meio às cruzes de madeira, algumas tortas, outras pintadas de azul e branco” (Vieira Junior, 2023, p. 241).

No retrato mental de Dom Tomás, a presença dos olhos azuis desloca a referida paleta para o campo da dominação. Dissocia-se o espiritual e se direciona ao poder que vigia, impõe e molda os sujeitos da Tapera. Os olhos do abade, figura marcada por um colonialismo moral e disciplinador, condensam a perspectiva estrangeira e normativa, em dissonância com os corpos e saberes locais:

> Dom Tomás era o senhor a projetar sua sombra em tudo ao redor, não apenas no mosteiro e na escola, como também nas ruas e nas vidas das famílias da Tapera. [...] Em minha memória sua face já teve muitas formas e marcas, nariz, boca, e mesmo grandes olhos azuis (Vieira Junior, 2023, p. 26).

Na cena do café frio, a coloração surge nos desenhos da xícara branca, compondo a cena de silêncio e tentativas de leitura. Essa presença decorativa,

quase banal, remete ao cotidiano suspenso na temporalidade, em que os pertences das personagens ganham destaque narrativo. A xícara estampada, signo da repetição e do controle, demarca a resistência silenciosa da personagem que observa, que lê, que tenta decifrar tudo o que atravessa a vida no mosteiro e fora de seus muros, nas casas da população: “Todas as vezes que fui me sentar diante do abade encontrei livros sobre a mesa, e tentava ler os títulos. Havia também uma xícara branca com desenhos azuis de onde vinha o cheiro de café frio” (Vieira Junior, 2023, p. 61 e 62).

A imagem dos livros em *Salvar o fogo*, atrela-se ao amarelo, assumindo como sintoma a função de signo da degradação do saber e do abandono da imaginação. A coloração das páginas sinaliza o envelhecimento do mundo que deveria ser fértil, como os “ovos de um galinheiro” ou as “vagens num pé de feijão”. A metáfora invoca a abundância da existência, ao passo que, a negação subsequente da cor, revela o temor da estagnação, da esterilidade do pensamento e da perda do frescor da leitura: “Os livros eram como dúzias e dúzias de ovos de um galinheiro povoado ou a fartura de vagens num pé de feijão. [...] Não os imaginava velhos e empoeirados, com páginas amareladas, roídos por traças” (Vieira Junior, 2023, p. 51).

Adiante, ao cheirar a mancha de cor amarela e reconhecer o odor de seus fluidos, a personagem de Moisés é confrontada com o retorno ao corpo e à vulnerabilidade. Tem-se a matéria e a memória que envergonham, o traço involuntário que denuncia a carne, o limite, o fracasso do controle. Trata-se da inscrição do corpo no mundo que se dá por meio do excesso, aquilo que escapa e se metamorfoseia em mancha: “Cheirei a mancha amarela e senti o odor de minha própria urina” (Vieira Junior, 2023, p. 61).

A mesma cor, nos olhos da mulher que narra o autosepultamento, reaparece deslocada para o campo do fantástico. Os órgãos da visão, quase não-humanos, remetem à visão subterrânea, de quem já se enterrou em vida. A tonalidade incomum tensiona a figura entre o estar vivo e o fim já consumado: “Ela fita os olhos do revoltado com os seus, amarelos, e conta: sem poder cavar a própria cova, ela se enterra por dentro na esperança de um dia concluir seu próprio sepultamento” (Vieira Junior, 2023, p. 309 e 310).

A cor vermelha em *Salvar o fogo* costura imagens de sangue, desejo, terra e

violência, operando como desvelador daquilo que arde por dentro, na carne, na história e na linguagem. Tem-se a visualidade do fim e do fascínio, pelo olhar de Luzia que se volta para a destruição encarnada no fogo e projeta a contemplação da ruína. A vivacidade da cor é potencializada pela combustão: “Olhava para o alto, parecia admirar o vermelho vivo das ripas consumidas pelas chamas” (Vieira Junior, 2023, p. 20).

No trabalho corporal e ancestral da personagem Luzia, que a faz transpirar, o vermelho se liga ao chão fértil e à história racializada da terra explorada. Há o paralelismo entre suor e orvalho, corpo e solo. A cor é parte do corpo em movimento, do gesto que repete os rituais do plantio, do cansaço acumulado nas camadas do chão que foi há muito colonizado:

> Trabalhava com esmero e o corpo agitado deixava a roupa molhada de suor, da mesma maneira que o orvalho brotava na terra vermelha dos canaviais do passado e do presente, úmida o bastante para fazer nascer qualquer semente que o chão encontrasse (Vieira Junior, 2023, p. 38).

A respeito da personagem de Dom Tomás, o vermelho desponta nas bordas da perversidade. A boca se aproxima do grotesco e do veneno que atravessa a imagem religiosa com a carga inquietante de sexualidade e ameaça. É a face da autoridade eclesiástica corrompida, em que a coloração do desejo se mistura à baba do controle, desfazendo a fé: “Só a boca despontava delineada, brilhante, como os lábios das artistas na televisão, pensava no instante em que eu lavava a roupa. Seria uma fenda vermelha, vibrante, se não conservasse uma baba branca, um veneno peçonhento, nos cantos” (Vieira Junior, 2023, p. 62).

A túnica do coroinha, nesse contexto, reveste-se de ambiguidade pela cor da liturgia e da imersão precoce em um sistema de opressões travestido de ritual, conforme sinalizado por Moisés: “Passei a auxiliar dom Tomás nas missas, ganhei túnica vermelha e sobrepeliz, me tornei coroinha” (Vieira Junior, 2023, p. 70).

Os olhos do pássaro que observa as personagens operam como ponto de proximidade entre o humano e o mundo natural em alerta. Esse vermelho do animal, além da domesticação ou fantasia, é alteridade. Olhos que percebem de fora do habitual da narrativa, como se anunciassem a verdade inominável, pelo reconhecimento das ancestralidades da diáspora: “E lá do alto, um pássaro, um

pássaro preto de olhos vermelhos olhava para mim como se me conhecesse: e só por isso soltou um trinado" (Vieira Junior, 2023, p. 119).

Na figura feminina de gestualidades sedutoras, a cor migra para o campo da *performance* e da afirmação. As unhas e a boca pintadas são traços de empoderamento e transgressão. A mulher, que ensina outra a "poder", fala com o corpo e a aparência, subvertendo a moral religiosa e os limites do feminino normativo, e mostrando o provocar como mecanismo do se educar: "Tinha sedução nos seus gestos e minha barriga esfriava como se descobrisse o novo. Uma mulher pode, ela ensinava para outra. E falava com sua presença, ofendendo as mulheres. Falava com a boca pintada, as unhas grandes e vermelhas" (Vieira Junior, 2023, p. 128).

O padre jovem de cabelo vermelho e o rio na mesma paleta reforçam o caráter extraordinário da cor. Em um, destaca-se a Moisés a aparência inesperada que quebra a uniformidade do ideal da imagem sacerdotal: "Ainda bem que não seria ele a dizer do que precisava; então logo me encaminhou para um padre jovem de cabelo vermelho (Vieira Junior, 2023, p. 168). No outro, o rio tingido de sangue e de profanação, na cena de suspensão da realidade, transborda o habitual que se espera da vida: "E então tudo desapareceu: o peso da água, os sons, o sangue e o rio vermelho" (Vieira Junior, 2023, p. 201).

Nos pássaros de olhos vermelhos e penas negras que acolhem Maria Cabocla, a cor ecoa o acompanhamento de entidades, mensageiros entre mundos, que espelham a fadiga da personagem diante do excesso de luz e de revelação. Aponta-se para o que está além do humano, e mesmo por isso, encontra-se profundamente enraizado em sua trajetória:

> Viu um olho-de-fogo-rendado lançando sons através do espaço, preenchendo o dia de memórias. Pássaro raro, ela sabia. Veio recebê-la na sua chegada. Os olhos vermelhos, minúsculos, infinitos, e o corpo recoberto de penas negras, encontrando os olhos de Maria Cabocla cansados de tanta luz (Vieira Junior, 2023, p. 224).

Os lençóis da igreja que tingem o rio evocam a imagem litúrgica e profana. A água tingida se torna parte do trauma. O vermelho que escapa do tecido religioso e contamina o rio, como um batismo invertido, demarca a revelação de toda a violência sofrida pelas personagens devido ao sistema e os executadores de poder,

como os religiosos que dominam a região:

> Luzia se sente tonta, sacode a cabeça, a respiração acelera. Se recorda quando os lençóis da igreja tingiram de vermelho as águas do Paraguaçu. Ela levantava as mãos e as cheirava. Olhava o tecido sem acreditar no que via, erguendo-o contra a luz. Precisava saber se havia mancha capaz de tingir a água daquela maneira (Vieira Junior, 2023, p. 310).

A terra de sempre, conforme referido na obra quanto à paleta cromática, retoma o chão como testemunha da temporalidade. Percebe-se a única constância em um meio vivo em transformação, ao qual a cor não se desfaz: “Havia tempo não andava por aquele lado e de repente tudo parecia diferente. Só a terra tinha a cor vermelha de sempre” (Vieira Junior, 2023, p. 243).

A obra que reúne contos de Tônio Caetano (2020), *Sobre o fundo azul da infância*, traz em seu primeiro texto, de mesmo título do livro, a presença da cor amarela como sinônimo de infância e memorialidades lúdicas. Ao relatar os instantes em que passou soltando pandorga com seu grupo de amigos, o narrador descreve a paleta cromática de cores primárias que as lembranças desses objetos contêm, bem como a ressignificação das vestes tradicionais para a confecção de partes do brinquedo: “A minha pandorga era amarela, feita de uma sacola de fruteira cheirando a cebola; o rabo, de tiras da camiseta que minha mãe me trouxe da doação na igreja e que eu odiava” (Caetano, 2020, p. 22).

Na narrativa de Tônio Caetano, a camiseta de doação que a personagem infantil detestava é rasgada para servir de rabo à pandorga. Indo em paralelo ao cobrimento do corpo, a vestimenta carrega a memória de exclusão social e, simultaneamente, transforma-se em arte do afeto. A vestimenta possibilita que o material têxtil se converta, por meio da criatividade da criança, em sinal de reinvenção de si. A produção artística se ilustra como linguagem visual do sujeito, conforme posto em Dias (1997): “Desde sempre uma das formas do sujeito problematizar a sua posição é pela imagem própria em função da vestimenta” (Dias, 1997, p. 12).

Ao lidar com o manuseio da pandorga durante a brincadeira, a cor amarela surge com a vasta gama de possibilidades enquanto repertório visual para a criança. Em um primeiro momento, verifica-se a simbologia de algo instável e parcialmente em desequilíbrio, como a vida em seus primeiros anos de juventude. Então, ocorre

certa mudança que, após os devidos ajustes feitos, consegue se atingir o que era mais elevado para si; neste caso, a grandiosidade da natureza: “A minha amarela cambaleou no começo, mas depois que arranquei um pedaço do pano do rabo se equilibrou e pôde ganhar o céu” (Caetano, 2020, p. 22).

Neste sentido, a seguir, no momento em que o amarelo não está diretamente presente na narrativa, detecta-se o contraste entre o marrom e o azul, em sugestividade de transição. O amarelo pode ser interpretado como a ponte entre esses dois extremos, revelando o sopro do caminho percorrido pelo menino durante a brincadeira de pandorga: “[...] eu começava no chão, com os pés no marrom empoeirado da terra, e terminava lá no azul limpo do céu” (Caetano, 2020, p. 23).

Desta forma, durante a cena em que a pandorga do narrador sofre o ataque de outra criança e perde voo, o menino descreve, pela relação com o brinquedo e as cores, o estado de desorganização emocional. O amarelo associa-se à agonia e à ideia de luta que o jovem deseja para não perder a brincadeira, enquanto o azul estrutura a serenidade estável na distante natureza. A dualidade sugerida aponta o conflito entre os estados opostos, com o homem na vasta complexidade e o céu ausente de iniciativa: “O amarelo agonizava, se rebatia no azul feito peixe novo a aprender na carne o que é anzol” (Caetano, 2020, p. 23).

O amarelo, na passagem seguinte, imanta-se ao presente e a relação do jovem com a persona materna. Evidencia-se pela cor o afeto referente à mãe, em um momento de angústia que perde a pandorga durante a brincadeira: “Corri. Não sei se chorava, não sei se pisei num cacto bolinha, daqueles com flor amarela que eu pretendia levar de presente para minha mãe quando descêssemos o morro” (Caetano, 2020, p. 24).

A cor amarela é descrita, no decorrer do conto, como algo persistente e obstinado, tratando-se especificamente da presentificação na pandorga do menino, que continua resistindo apesar da adversidade da linha cortada. Representa-se, aos olhos da criança, a noção de determinação: “O amarelo barulhento ainda estava lá lutando contra o destino no outro dia” (Caetano, 2020, p. 25). A ausência do amarelo, quando a pandorga passou a desbotar a cor, resgata aquilo que falta. Em contrapartida, aponta-se no texto o relato contrastante da cor azul, associada à infância, evocando a nostalgia do que foi vivido: “Amarelo sem amarelo é mais triste

sobre o fundo azul da infância" (Caetano, 2020, p. 25).

O conto de Caetano (2020), "Sem freio", revela ao olhar a cor azul em associação cultural e emocional, sinalizando a personagem adulta que utiliza a vestimenta na referida paleta no momento em que oferece algo a Rick, amigo do narrador, em uma atmosfera que se pretende amigável e de confiança, especialmente por se tratar das festividades de Natal: "No meio do caminho, um cara de macacão azul acenou da frente da oficina mecânica. – Rick, dá um tempo aí, tenho uma coisa pra você – o cara falou, quando a gente chegou perto" (Caetano, 2020, p. 69). Desta forma, percebe-se o azul associado à oficina mecânica, perpassando a questão laboração em cena. Por fim, a tentativa afetiva se concretiza na entrega do presente a Rick: "Ele voltou com uma sacola, que fez um barulho estranho no carrinho do Rick. – Feliz Natal – ele disse. O Rick agradeceu e saiu empurrando o carrinho" (Caetano, 2020, p. 69).

O último texto da coletânea, "Dançarinos", descortina a cor amarela como referência cromática ao tempo que avança e às lembranças suscitadas pela fotografia percebida, emoldurada na casa da desconhecida que oferece abrigo da chuva ao narrador: "Fui até a mesa de canto olhar as fotos. Havia de flores, de meninas dançando balé, recortes de jornal emoldurados; no centro, amarelado numa moldura de metal torcido, o retrato da família" (Caetano, 2020, p. 91 e 92).

Neste direcionamento, percebe-se a presença da cor amarela como dimensão de contraste na família de peles retintas, com as duas crianças que são percebidas na imagem com os cabelos em tons mais claros: "[...] uma mulher à direita, ereta, rígida, parecendo querer fugir do quadro; dois meninos no outro lado, as cabeças alouradas parecendo dois sóis numa família de luas" (Caetano, 2020, p. 92).

Os contos correlatos de Ruth Guimarães (2021), traduzem a tessitura imagética fundamentada na plasticidade das cores primárias, vermelho, azul e amarelo, percebidos, por vezes, se misturando narrativamente entre si, como ocorre com as duas últimas cores mencionadas, presentes em "A teia da aranha": "A luz era forte azulada com raios dourados que desciam do céu" (Guimarães, 2021, p. 89).

Nesse sentido argumentativo, os repertórios visuais articulam a percepção de

experiência vivida pelas personagens, instaurando a iconografia afetiva na obra da autora, como em “O Natal de Ião Polaco”, que se estabelece a percepção a respeito da rotina semanal em função da decisão cromática escolhida para o texto: “O dia estava morno, parado, muito claro, muito calmo, muito azul e limpo, parecia domingo” (Guimarães, 2021, p. 44).

Nessa análise descritivo-interpretativa, para o estudo da narrativa, diante a abordagem estética, destacam-se as cores do céu, da pele, da terra, do sangue, e afins, e a percepção subjetiva das cores pelas personagens na narrativa, conforme acima discutido em Vieira Junior (2021 e 2023).

O azul, recorrente nos fragmentos de “O ladrão Gaião”, “O Natal de Ião Polaco”, “No começo do mundo” e “A teia da aranha”, configura-se como cor do silêncio, sagrado e imensidão. Quando associado à luz ou ao céu, a cor comporta o efeito de transcendência que conecta a espacialidade física à metafísica, como percebido no primeiro conto mencionado, “O ladrão Gaião”, de Guimarães (2021, p. 33): “A luz cambiou do branco-azulado para um tom de ouro. A brisa fresca do princípio da tarde já se fazia sentir, quando eles vieram alvoroçados”. Assim como, em “Quem planta vento...”, exemplificam-se as passagens em que o azul age como preâmbulo da revelação e epifania: “Lá em cima, o céu era de um azul nítido e profundo” (Guimarães, 2021, p. 116).

O amarelo-dourado, por sua vez, comparece como cor da luz e marco temporal no tempo da narrativa, operando nos contos como sinal de passagem, ciclo ou relacionado ao orgânico da natureza, como no conto “No começo do mundo”, de Guimarães (2021, p. 76): “Jogou o bichinho para o alto e a borboleta amarela saiu pelos ares, traçando linhas quebradas com o seu voo”. Tal qual, pode ser percebido no trecho a seguir de “Quem planta vento...”, em Guimarães (2021, p. 115 e 116): “O homem deu um passo para a frente, segurou firme entre os dedos que pareciam madeira seca o longo cabo envernizado, esperou que se ascendesse no alto a tocha, de dourada chama, e saiu”. De modo semelhante, a descrição de um carro amarelo também exerce essa função memorialística, em fragmento de Vieira Junior (2021, p. 119 e 122): “Um dia, o menino, feito homem, apareceu com um Puma amarelo, velho, e a convidou para sair. [...] Talvez a mãe não soubesse dos beijos, talvez não recordasse mais o passeio para a praia no Puma amarelo”.

A cor desponta no momento da tarde, na borboleta, na chama da tocha, e no horizonte, mediando transformações e indicando a presença do divino-mítico, como se observa em “O Natal de Ião Polaco”: “O sino da igreja tinha já tocado as aves marias e a sombra vinha mansa, com uns longes de dourado na orla do horizonte” (Guimarães, 2021, p. 45).

A associação com a brisa e com o calor, marca o tempo suspenso, solar, em que a operação se revela tangenciada pelo encantamento temporal, como em “A proteção de Santo Antônio”, que se pode notar: “Lá se foram batendo as alpercatas, ao sol, na tarde quente de luz dourada” (Guimarães, 2021, p. 68).

O vermelho insere-se como visualidade do vital e do visceral, pois, é o sangue da terra, o laço da infância, o brasido da partilha, em que a cor é um elemento que remete às figuras folclóricas e aos orixás, como em “Quem planta vento...”, conto de Guimarães (2021, p. 113): “E foi um dia, o coveiro, ao escavar uma sepultura, para enterrar outro cristão, deu com o corpo ainda bem conservado de um homem moço, de barba avermelhada pelo contato com a terra”.

No referido conto discutido, “Quem planta vento...”, torna-se importante um diálogo analítico com a figura do barba ruiva, ou barba vermelha, de Santos (2004). Trata-se de uma lenda nordestina, do Piauí, em que uma jovem engravida, mas não deseja a maternidade, de modo que abandona a criança num tacho de cobre, atirando-o às águas de uma lagoa. Mãe d´Água salva a criança e a cria como sua.

A ligação de Ruth com o Mário de Andrare foi bem grande, vale dizer, de modo que ela o considerava seu mestre e os contos da autora são reflexos dessa natureza dela de discípula do Mário. Ela vai para o relato oral pra escrever os contos, de modo que bebe da fonte ancestral nas cores do filho ruivo de Iara e no vermelho de Iansã, pois é a cor do orixá que leva seus filhos ao além, ao Orum – a presença do coveiro indica ritual de morte e de passagem. Esse aspecto foi anteriormente pontuado no Zeca Chapéu Grande (Vieira Junior, 2019), que empresta religiosamente o corpo para Iansã, tal qual pode ser percebido no conto de Ruth Guimarães.

Deste modo, observa-se a paleta do vermelho operando entre afeto e ferida, entre humano e animal, como presente na narrativa de “No começo do mundo”: “Pintou um bichinho de verde-musgo outro de cor de opala, e outro de vermelho-

vivo, e outro de preto e branco, com filamentos escarlates" (Guimarães, 2021, p. 77).

O vermelho delineia a pulsão comunitária, o vínculo com os pobres e a celebração das irmandades, assim como a lembrança da morte e da carne em sentido ao discurso e o contexto afro-brasileiro. Tal ambivalência cromática da cor a torna signo da contradição entre vida e ruína, e festa e luto, notado em "A proteção de Santo Antônio", de Guimarães (2021, p. 61): "As vacas de outros sitiantes andavam de cincerro no pescoço, e aonde iam precedia-as a música dos sininhos. Ou se amarrava ao pescoço da vaquinha que ajudava a criar os meninos um garrido laço de fita vermelha".

A partir dos trechos estudados da obra *Contos do céu e da terra*, de Ruth Guimarães (2021), observam-se, no texto "O ladrão Gaião", parâmetros naturais, de modo a formar a paisagem encantada que evoca a harmonia entre homem e natureza, recriando o universo espiritualizado: "Tomou a espuma das cachoeiras, a onda azul, a gota na folha verde, o orvalho na pétala" (Guimarães, 2021, p. 30).

Em "No começo do mundo", o azul das borboletas feitas amplia a dimensão narrativa do espaço mitológico, sugerindo a criação do mundo a partir de fragmentos do sagrado: "Formou outras borboletas de retalhos de nuvens, e outras de diamantes reduzidos a poeira fina. E outras azuis, de aparas do céu, ou quem sabe, do lago" (Guimarães, 2021, p. 76).

Deste modo, o vermelho, presente em "Quem vê cara..." e "A teia da aranha", associa-se ao calor da partilha, como no primeiro conto referido de Guimarães (2021, p. 69): "E foi o alegre carreiro, deu pão e sopa aos pobres andarilhos, deu-lhes as suas próprias cobertas; acendeu o fogão de lenha para que eles se aquecessem, assou no brasido vermelho o produto da horta: a batata doce, a mandioca". De igual modo, a corporeidade e a ritualização da vida coletiva se fazem presentes em "Quem planta vento...", de Guimarães (2021, p. 115): "[...] todas de preto, com fitas vermelhas ao pescoço, e a dos cruzados, e a dos marianos, e das filhas de Maria, tudo luzindo e vibrando e cantando, ao atravessar a longa ponte pernilonga sobre o rio, em direção à cidade".

Deste modo, no brasido que aquece os andarilhos, nos pés das rolinhas e nas fitas das irmandades religiosas, os contos estudados de Ruth Guimarães empregam as cores como signos da visão narrativa enraizada na espiritualidade popular e na

imaginação mítica, revelando o sensível e o transcendente coexistindo poeticamente, como ocorre em “A teia da aranha” perante a demarcação cromática citada: “Seguia-os o bando de rolinhas, de pés e bicos vermelhos” (Guimarães, 2021, p. 93).

A seguir, pretende-se exibir um quadro comparativo, aproximando e distanciando exemplos das narrativas abordadas. Pretende-se salientar os aspectos históricos e sociais, uma vez que são obras escritas por autores negros, e mostrar nuances dessa condição de insubmissão na sociedade brasileira, bem como tais temáticas como desdobramento de si. Destacam-se as cores primárias organizadas em estudo, vermelho, azul e amarelo, sem excluir as demais proximidades cromáticas que surgiram no decorrer das análises, ainda que em menor notoriedade compositiva. Desse modo, compreendem-se essas cores como marcas identitárias, partindo do conceito de identidade em Hall (1997 e 2006), ao sensibilizar-se para o fate de que o “ser negro” é feito a partir da “centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social [...] Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente” (Hall, 1997, p. 23-26). Deste modo, compreende-se, em Hall (2006), a noção de identidade: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas em função das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (Hall, 2006, p. 11).

Quadro 2 - Relações cromáticas, afetivas e socioculturais

Carolina Maria de Jesus e as cores			
Meu estranho diário	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Vermelho (sua cor preferida)	Vestido	Infância. Memórias afetivas.	Marcas identitárias e relações sociais.
Vermelho	Cores da casa (ambiente, espaço).	Saída da favela.	Marcas de sua identidade na sociedade.
Vermelho	Vida pós-morte (ambiente, espaço).	Fase da casa de alvenaria e crise do ser escritora.	Visão transcendente que mantém as marcas de sua identidade no mundo.

Rosa	A dança dos jovens.	Maturidade. Memória de um olhar ingênuo sobre a vida.	Diferenças de classes sociais.
Carolina Maria de Jesus	**Onde está a perfumaria?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Perfumaria	Perfume dado à personagem Felicidade; menção ao uso de perfume ao vestir o vestido de veludo; perfume associado a ocasiões festivas e à elegância.	A fragrância aparece vinculada ao cuidado pessoal, à expectativa de participação em festas religiosas e ao desejo de reconhecimento social.	Indicador de distinção social, desejo de ascensão e construção da autoimagem; articulação entre corpo, afeto, presença e projeto de pertencimento na experiência feminina negra.
Jeferson Tenório e as cores			
O avesso da pele	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Vermelha, verde e branca.	Objetos significativos do orixá guerreiro Ogum. Pedras sagradas.	Religiosidade de matriz africana. Memórias afetivas da infância. Primeiras relações com o mundo.	Ancestralidade negra e luta contra o racismo.
Vermelho	Olhos de um aluno, no espaço escolar.	Memórias sobre o pai professor. Relações conflituosas e violentas: aluno, família e escola. Antecipa a tragédia que ocorrerá depois.	A violência sofrida pelo negro na sociedade brasileira.
Vermelho	Sirene da política.	Abuso do poder policial.	Morte por causa da abordagem policial. Racismo estrutural.
Vermelho, azul e amarelo.	Descrição do espaço no momento da morte do pai.	Morte do pai e instauração do trauma do narrador.	Violência e Racismo estrutural.

		Memórias da violência.	
Vermelho	Olhos do narrador no velório do pai.	Repete-se a imagem dos olhos vermelhos do aluno que simbolicamente antecipava a tragédia. Memórias da violência.	Violência e racismo estrutural.
Jeferson Tenório e as cores			
O beijo na parede	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Vermelho e dourado	Obra *Dom Quixote.*	Memória afetiva da infância e relações emocionais entre a personagem e a obra.	Mediação da memória suscitada pelo livro-objeto.
Vermelho	Sangue de uma mulher que se corta.	Solidão.	Produção discursiva da solidão por meio da corporalização da dor.
Azul	Conversar com Dinorah sobre águas da Grécia.	Religiosidade cristã. Morada de Deus.	Ideológico e memorialístico.
Jeferson Tenório	Onde está a perfumaria?	Representações na narrativa.	Sentidos discursivos.
Perfumaria	Perfume enjoativo da terapeuta; perfume de Saharienne; perfume materno no reencontro; perfume italiano dado como presente.	O perfume aparece como sinal de desconforto, erotização súbita, memória afetiva e gesto de cuidado familiar.	Cheiro como marcador de relações de poder, afeto, desejo e tensão; índice de aproximação ou repulsa; mediação sensorial entre corpo, emoção e trauma.
Itamar Vieira Junior			
Torto arado	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Vermelho	Língua decepada da personagem Belonísia e os	Memória da infância e da perda da fala.	Silenciamento.

	olhos devido ao choro.	Tragédia para as duas irmãs: Belonísia e Bibiana.	
Vermelho	Saia da orixá guerreira Iansã.	Ritos da religiosidade de matrizes africanas.	Ancestralidade negra e identidade. Luta contra a opressão.
Vermelho	Olhos de Tobias, marido de Belonísia. Olhos do marido da vizinha Cabocla.	Alcoolismo e conflitos.	Violência doméstica e a situação de mulheres negras.
Vermelho	"Grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos revolvidos"	Memórias afetivas da infância com o pai.	Relações familiares e sociais ligadas ao trabalho com a terra.
Amarelo	Sementes douradas do grão de milho. Descrição do espaço.	Prosperidade da fazenda e ausência da fome.	Relações familiares e sociais ligadas ao trabalho com a terra.
Itamar Vieira Junior	**Onde está a perfumaria?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Perfumaria	Perfume forte da professora; vendedores de perfumes falsificados; colônia na bolsa de personagens; odores de mofo, café, produtos químicos, corpo, abandono e queima.	O olfato constrói atmosferas de memória, desconforto, precariedade, ancestralidade cotidiana e ameaça.	Perfume e cheiro como distinção social, revelação de desigualdades, sensorialização de violência e sinalização do pertencimento aos espaços; trânsito entre acolhimento, perigo e espiritualidade.
Tônio Caetano e as cores			
Sob o fundo azul da infância	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Amarelo	Pandorga.	Brincadeiras e memórias da	Amadurecimento e busca

		infância. Ludicidades afetivas.	identitária.
Azul	Macacão do pai ausente de Rick.	Presente de natal. Ambiguidade entre as formas de se fazer presente pelo genitor.	Ausência paterna e problemas sociais relacionados à condição negra. Racismo estrutural.
Tônio Caetano	**Onde está a perfumaria?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Perfumaria	Ausência explícita de perfumes como objeto narrativo; presença indireta de atmosferas sensoriais ligadas à casa, ao acolhimento e à memória infantil.	Os sentidos corporais aparecem de modo implícito na construção dos espaços afetivos da infância, sem protagonismo olfativo.	A ausência de perfumaria evidencia a centralidade das cores, dos objetos domésticos e da memória visual na construção identitária, reforçando o lugar da casa como núcleo afetivo.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Em análise crítica ao quadro, percebe-se que em Carolina Maria de Jesus as cores refletem a transição entre diferentes fases da vida e a construção identitária. Jeferson Tenório explora essas paletas para tecer a narrativa da ancestralidade, luta e violência, refletindo a experiência negra no Brasil. Itamar Vieira Junior emprega as visualidades para explorar temas de silenciamento, ancestralidade e relações familiares, enquanto Tônio Caetano as utiliza como recurso para evocar memórias e ambivalências emocionais. Cada autor, portanto, recorre aos repertórios visuais para construir discursividades dialógicas com as experiências, modos de narrar e construção de personagens, oferecendo múltiplos dizeres sobre identidades, memória e resistências da diáspora.

Nesse mesmo movimento, a perfumaria atravessa as narrativas como outra via de inscrição das experiências, estruturando atmosferas afetivas, relações sociais e corpóreas. Deste modo, percebe-se que os odores nas obras articulam corpo,

território e aspectos memorialísticos, de modo a revelar marcas de pertencimento, desigualdade e cuidado nas sensibilidades escritas da diáspora.

Por fim, a investigação das cores primárias evidenciou seu papel inaugural no modo como as narrativas projetam intensidades, memórias e afetos. Vermelho, azul e amarelo se tornam marcas de subjetivação e dispositivos de ritmo e atmosfera, organizando tanto o percurso das personagens quanto os contornos dos espaços. A leitura realizada se articula organicamente à seção seguinte, em que os contrastes entre preto e branco aprofundam a discussão das tensões que atravessam identidades e coletividades.

3.2 Preto E Branco: Individualidade E Coletividade Das Cores Neutras Como Símbolos De Personagens E Identidades Cambiantes

> *"Armei minha alma para devorá-lo se ele viesse me ferir, eu era uma selvagem passadas tantas luas, com a pele negra coberta de um barro marrom, que colava na pele com meu suor e me deixava com uma cor de árvore".*
>
> (Vieira Junior, 2021)

A obra de Carolina Maria de Jesus, *Meu estranho diário* (1996), elabora a representação em destaque da paleta de cores como componentes construtivos de mudanças e constâncias na vida, personalidade e tempo das personagens e do texto narrativo. A cor roxa, exemplificando, aponta para a tristeza associada ao sentimento de estar destinada a ser poeta. Em contraste, as cores alegres encenam naturalmente o coração, refletindo um discurso sobre o passado de contentamento relacionado à vida e à visualidade.

Nesse direcionamento, surge a cor preta, na relação entre o interior (emoção) e o exterior de si (identidade, etnia). Consta-se como argumentação nessa pesquisa o fato de em Carolina, por vezes, como ocorre em exemplo do fragmento a seguir, as cores resultarem no preto e nas internalizações da personagem. O mesmo é percebido nas práticas visuais ao se realizar uma mistura cromática com diversos tons, o que pode ser percebido no repertório de Jesus (1996, p. 83):

> Quando eu percibi que era poetisa fiquei tao triste. O dia que o senhor Vili Aureli disse-me: Carolina, você é poetisa, naquêle dia eu sepultei alegria que acompanhava-me igual a minha sombra Até aquela data o meu coração trajava-se com côres alegres. Depois passou a usar a côr roxa. - E agora… usa a preta. Acho que sou preta interiormente e exteriormente.

O exemplo supracitado de convergência na cor preta, partindo do tom roxo em uma paleta mais ampla, possibilita discutir o outro, como quando a cor da flor é descrita como roxa, referenciando os corações brasileiros famintos e a madrasta em momento de encerramento da primeira parte do texto. A direção visual desenha o aspecto de afetação para a personagem, que não necessariamente precisa estar pautado em instâncias positivas ou mesmo em seu oposto direto de negação, mas, a priori, aparece como resultado da dualidade do que é vivido e as demais variações

construídas na obra literária: “Contemplei a paisagem. Vi as flôres roxas que adornava o Vergel a côr madrasta a côr da agrura que esta adornando os coracoes dos brasileiros famintos” (Jesus, 1996, p. 99).

O texto de Vieira Junior (2019), *Torto Arado*, deixa entrever uma similaridade no repertório visual ao anunciar a cor roxa, por exemplo, na simbologia da violência doméstica sofrida por uma das personagens na narrativa, Maria Cabocla, vizinha de Belonísia, com o tom marcando em seu corpo o aspecto daquilo que lhe foi atravessado, tal e qual a cor da agrura descrita em Carolina de Jesus. Nesse segundo texto, referido em primeira pessoa pela narradora, relaciona-se o cotidiano de forma protetiva concernente a vizinha:

> Catei umas folhas de capim-santo. Coloquei água no fogo. Servi Maria Cabocla, que não me olhava, soluçava como criança. Encostei o copo de chá na sua boca, estava morno, precisava beber. Foi então que vi seu olho roxo, um ferimento acima da pálpebra, e senti amargura. […] Maria estava magra, parecia ter uma fome permanente. Seu corpo miúdo tinha manchas púrpuras, era possível ver à luz do dia (Vieira Junior, 2019, p. 87 e 88).

A obra *O Escravo*, de Carolina Maria de Jesus (2023), dialoga com as demais narrativas em análise ao tratar da presença da cor preta e branca, que surgem enquanto marcadores visuais de temporalidade e significância emocional. As passagens a seguir, sobre os cabelos grisalhos e a pele negra, demarcam a continuidade da resistência identitária. Os cabelos grisalhos, como símbolo da passagem temporal, são recorrentes na literatura e nas composições sociais: “Penteou os seus cabêlos notou que já estavam ficando grisalhos. Não ficou triste. Tem pessôas que quando encontra um cabêlo branco fica inquieta e preocupada porque o cabêlo branco é o inicio da velhice” (Jesus, 2023, p. 31).

O surgimento dos cabelos grisalhos nas personagens denota o envelhecimento e a experiência, que são aceitos com serenidade: “Roberto olhou o rôsto enrugado do seu pae seus cabêlos cor de neve” (Jesus, 2023, p. 50). O contraste entre o preto dos fios jovens e o branco dos cabelos envelhecidos reforça o ciclo natural da vida: “Quando se vive sofrendo a vida perde o encanto. Ele gostava de olhar o rôsto do seu avô pensando: Estas barbas já foram pretas. Agora estão brancas” (Jesus, 2023, p. 54).

No trecho seguinte, Carolina faz alusão direta ao marco cronológico e o

envelhecimento. O verbo “invadindo” sugere a inevitabilidade no processo de avançar os anos, como se os cabelos brancos fossem algo que lentamente tomassem conta da vitalidade, representada pelos fios pretos: “Dona Maria Emilia foi providênciar o jantar para o seu esposo que estava começando enrrugar-se e as cans estava invadindo os cabêlos negros e ondulados (Jesus, 2023, p. 102).

Neste sentido, a imagem da mulher na narrativa evoca a atmosfera de rotina, enfatizando como o ciclo opera de maneira silenciosa e contínua nas relações cotidianas e no corpo. Exalta-se a pele negra e sua capacidade de não demonstrar o envelhecimento, assim como pode ser percebido a respeito da personagem Isaltina Campo Belo, em Evaristo (2020, p. 55 e 56):

> “Se os cabelos curtos, à moda black-power, estavam profundamente marcados por chumaços brancos, denunciando que a sua juventude já tinha ficado há bom tempo para trás, seu rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas, brincava de ser o de uma mulher, que no máximo teria os quarenta anos”.

Em uma atmosfera contemplativa, a personagem Caroliniana surge em um desempenho introspectivo refletindo sobre a existência. As nuvens observadas são descritas em tons de branco e cinza, cores que passam a emanar a impermanência e transitoriedade do vivido: “Ele, pegou uma cadêira e foi sentar-se perto da janela. Seu olhar percorreu o espaço fitando as nuvens que vagavam. Umas nivias igual a neve. Outras côr de cinza que ofuscava o brilho do sol quando transpunha-lhe” (Jesus, 2023, p. 116).

A movimentação das nuvens reflete a mudança constante, reforçando a ideia de que a temporalidade segue em fluxo, e que os momentos de brilho (como o sol) podem ser ofuscados pela realidade mais dura e inevitável (as nuvens cinzas). A paleta dessa massa de condensação se torna arquitetura de sentido para as oscilações entre a clareza, a luz propriamente dita e a morte.

O uso de roupas pretas em momentos de luto, como uma marca do ocidente, conecta-se à compreensão de que, às vezes, a vida emocional da pessoa pode ser inscrita na paleta cromática das vestimentas: “Quando chegou em casa sua esposa estava de preto” (Jesus, 2023, p. 139). Neste momento, a visualidade do preto comporta a afetação e a espacialidade corporal, carregando o traço da densidade psicológica que permeia as vidas na narrativa: “Quando viu a sua imagem refletida

no espelho pensou: Para que usar luto! Se existe vidas que é mais negra do que estas roupas que uso. A minha casa já é tão triste! E estas roupas vêio auxiliar a tristêza que ressolveu adotar-me" (Jesus, 2023, p. 139).

Deste modo, revela-se que a imagem do luto, presentificada no espelho, articula a experiência emocional de Carolina à espacialidade significativa, na qual a intimidade da dor é projetada como ausência que se faz presente, em consonância com noções foucaultianas:

> O espelho... é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (Foucault, 2001, p. 415).

Nas narrativas afro-brasileiras, preto e branco, diante a complexidade da discussão, serão compreendidos pela perspectiva de que o tom da pele, em um primeiro momento, leva o outro a atitudes racistas. O debate se acentua quanto ao que é outremização, identidade negra, branquitude/branco, colorismo e racismo estrutural.

O preto representa a dimensão de resistência, ancestralidade e autoaceitação: "Ele estava com as barbas por fazer. A barba negra dava-lhe um aspéto maravilhôso. Ele estava com as mãos nos bolsos" (Jesus, 2023, p. 161); Quanto ao branco, dialoga-se com a temporalidade, a crítica à opressão e, às vezes, com a introspecção e a dor: "Ele ficou comovido com o fisico de Rosa. Estava aniquilada. Os cabêlhos grisalhos e as unhas ao natural sem esmalte (Jesus, 2023, p. 171).

Por conseguinte, assinala-se a descrição do vestuário da filha, que emerge como símbolo de tristeza, reforçando a conexão na obra entre a cor preta e o luto emocional, sob o mesmo prisma que ressalta o caráter disruptivo da personagem, ainda que permeado à dor: "Ele ergueu os olhos fitando a sua filha que continuava sempre bela nos seus trages negros. A cor que simbolisa tristeza" (Jesus, 2023, p. 175).

Neste entendimento argumentativo, torna-se possível compreender que a obra *Meu estranho diário* (1996), de Carolina Maria de Jesus, evidencia a paleta de cores como marcador figurativo das mudanças e constâncias na vida, no estado de ânimo e na identidade das personagens. O roxo representa a melancolia da poesia, enquanto as cores vibrantes remetem ao passado alegre. Já o preto emerge como resultado da interiorização das afetações de si, tal e qual o sofrimento, e da identidade étnica, reforçando a conexão entre afeto e visualidade.

A citada dinâmica cromática presente na narrativa de Carolina se estende para outras narrativas afro-brasileiras, como *Torto Arado* (2019) e *O Escravo* (2023), na qual preto e branco afloram como imagem conforme as anteriormente lidas. O luto, o envelhecimento e a introspecção são traduzidos visualmente, mostrando como a cor se torna o marcador essencial da vivência.

Em Conceição Evaristo, com a obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, o branco e o preto adquirem significações ambivalentes. A primeira cor encaderna o escrito dos corpos, como ocorre pela dinâmica entre Líbia Moirã e a narradora, que não é nomeada, e reivindica a referida paleta no momento de abordar a religiosidade: “Era um domingo de manhã; festejávamos a santa, protetora de nós, negros, a Senhora do Rosário” (Evaristo, 2020, p. 90).

O contrastante branco se estende à luz das representações religiosas eurocentradas, como pode ser analisado no caso de Adelha Santana Limoeiro, criando a tensão entre o que se apaga e aquilo que é presentificado, assim como rompe com essa perspectiva eurocêntrica ao relacioná-la a Nanã, orixá do candomblé, conforme debatido em Evaristo (2020, p. 35):

> E como as ilustrações de santas e de santos, na grande maioria, são brancas, para confirmar os meus achados de parecença, resolvi crer que Adelha Santana Limoeiro pareceria com Santana (era assim que falávamos quando criança), quando a santa fosse negra. [...] Adelha Santana Limoeiro, negra, poderia, sim, relembrar a santa branca, a Santana, pois a avó de Jesus aparece sincretizada com Nanã, mito nagô”.

Nos trechos selecionados da obra de Conceição Evaristo (2020), observa-se a recorrência das cores preta e branca como dispositivos que tensionam desigualdades e revelam o íntimo: “E foi tudo tão espontâneo, que me recordei de algo que li um dia sobre o porquê de as mulheres negras sorrirem tanto” (Evaristo,

2020, p. 55).

No momento histórico atual, é comum ouvir-se pelas vozes de mulheres e homens negros o uso de “preto” adjetivando o substantivo: "mulher preta” ou "homem preto". Ou seja, o termo “preto” foi utilizado de forma pejorativa em contexto brasileiro e na atualidade é marca de força identitária. O termo "negro” permanece como a fusão, segundo o IBGE, de pretos e pardos, de modo que, afirmar-se preto e preta, hoje, é marca distintiva comparada, por exemplo, aos que se dizem pardos:

> Na década de 70, um esforço das ciências sociais e movimentos negros reuniu pretos e pardos sob categoria mais ampla de “negro” para fins de análises estatísticas populacionais e com o intuito de gerar uma identidade racial unificada que mobilizasse uma organização antirracista integrada. Portanto, atualmente, a população negra é constituída pelo somatório de pretos e pardos (Lago; Montibeler; Miguel, 2023, p. 3).

A cor preta, associada corporalmente à pele e à ancestralidade, marca a identidade das personagens e denuncia os efeitos do racismo estrutural, em que o ser negra(o) continuamente é reiterado como condição de resiliência, como se nota nos relatos de Isaltina Campo Belo: “Eles tinham chegado ali, como negros livres, nos meados do século dezenove, com uma parca economia” (Evaristo, 2020, p. 57); bem como se percebe em Rose Dusreis: “Meu bisavô paterno era filho do Coronel Fontes dos Reis Menezes com Filomena, a escrava de dentro de casa, a mãe preta dos filhos dele” (Evaristo, 2020, p. 112); e pode ser evidenciado na narrativa que se abre diante de Regina Anastácia: “Os moços brancos incentivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão. Corriam atrás das mocinhas negras, assim como os donos de escravos tomavam o corpo das mulheres escravas e de suas filhas” (Evaristo, 2020, p. 137).

A cor branca desponta ambivalentemente em pirncípios da natureza e das artes, como ocorre em Mary Benedita, que pode ser percebida no momento em que a mulher conta sobre pintar e a percepção de mundo pela relação do material de trabalho, a aquarela: “Mutações da tonalidade do céu, da intensidade do brilho das estrelas, o caleidoscópio do arco-íris, a brancura da lua e as suas formas...” (Evaristo, 2020, p. 78).

Deste modo, percebe-se a paleta no cotidiano feminino, como nos cabelos, e na natureza, pela lua. Em um tempo natural e de envelhecimento que possibilita a

transformação, como símbolo de privilégio, ou mesmo apagamento, têm-se as falas de Saura Benevides Amarantino: “As poucas bolinhas brancas e feridas que restavam no fundo do saquinho também se espalharam assustadas pelo chão” (Evaristo, 2020, p. 124), e Regina Anastácia, que denunciam práticas de embranquecimento e violência herdadas da escravidão.

Nos excertos das personagens Isaltina Campo Belo, Mirtes Aparecida da Luz, Rose Dusreis e Saura Benevides Amarantino, de Evaristo, a negritude é abordada como marca identitária indissociável, atravessada por experiências que excluíram e outras que reafirmaram o pertencimento dessas mulheres, como ocorre com Isaltina na narrativa que fala de si: “E afirmava, com veemência, que tinha certeza meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra...” (Evaristo, 2020, p. 64).

Em Mirtes, destaca-se a etnia como traço de semelhança com outra personagem, revelando o olhar racializado que perpassa as relações sociais na obra: “Concordo, embora o feitio de corpo e o tom de pele mais enegrecido deixem Gaia um pouco parecida comigo” (Evaristo, 2020, p. 54).

O tema da mulher negra é amplo e trabalhado com profundidade pela crítica negra e não negra. A tese não está concentrada nesse recorte, no entanto, sabe-se da consistência que vem sendo estudado nas últimas décadas. Dessa forma, será citado o trabalho de Oliveira, Oliveira e Bergami (2022), relevante e que dialoga diretamente com a obra de Conceição Evaristo, para aprofundamento da análise nesse aspecto:

> Partindo da perspectiva do estar junto, sorrir junto e chorar junto, compartilhar dores e risos, entrelaçando diferentes mechas nessa trança de mulheres negras, o diálogo que pretendemos estabelecer ancora-se no sistema filosófico Ubuntu: eu contenho o outro, somos Um, somos Uma. No Ubuntu, conforme esclarece Cunha Junior (2010, p. 37), “temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana”. Complementando tal perspectiva, Marcelo Moraes assevera que Ubuntu pode “ser traduzido como ‘o que é comum a todas as pessoas’. […] (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas), indica que um ser humano só se realiza quando humaniza outros seres humanos” (MORAES, 2019, p. 4). Referenciando Kashindi, o autor acrescenta que “estar com o Outro é perceber a interdependência que nos constitui como seres humanos. É estar consciente da força vital que possibilita a nossa permanência na vida” (MORAES, 2019, p. 4). Dessa força vital, em sua relação com o outro, no conter e no ser o outro, resulta, pois, a resistência feminina representada pelas

> personagens evaristianas em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Oliveira; Oliveira; Bergami, 2022, p. 40)

Nesse momento, cabe a discussão sobre o papel da escuta do outro, que faz a narradora desses contos em estudo, ou seja, a partilha de experiência entre mulheres negras, assim como resgata Piglia (2004) ao se tratar do conto contemporâneo e a sua relação com a oralidade:

> Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta. […] A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobrevive porque levou em consideração essa figura que vem do passado. (Piglia, 2004, p. 101, apud. Godoy, 2013, n.p).

Nos trechos de Rose, remete-se à memória coletiva da diáspora africana ao evocar os lamentos da musicalidade: “Pensei em lamentos de blues entoados pelas negras americanas” (Evaristo, 2020, p. 107), tal qual a vivência solitária no meio artístico, em que fica evidente a sub-representação: “Aos poucos, fui me profissionalizando e tive a oportunidade de fazer parte grupos nacionais e estrangeiros, mas, na maioria das vezes, eu era uma das poucas, se não a única bailarina negra do grupo” (Evaristo, 2020, p. 113).

Por assim, em contraponto doloroso, Saura expõe o estigma da negritude no contexto familiar, ao relatar a rejeição da filha como forma de evitar vínculos com a origem negra, denunciando o desejo de embranquecimento pelo racismo: “Diz que eles se rejubilavam pelo fato de a menina ter sido repudiada por mim. Assim, ela não precisava ter contato algum com a sua família negra” (Evaristo, 2020, p. 123).

Na obra *O beijo na Parede,* de Jeferson Tenório (2020b), o narrador João realiza a descrição física do membro de sua família já nas primeiras páginas, demarcando etnicamente a si e parte de seu núcleo mais próximo ao decorrer de toda a narrativa enquanto sujeitos negros. A presentificação da cor preta enquanto um falar próximo de si surge no trecho a seguir: “Meu padrinho já era velho, negro, magro, os cabelos rigorosamente aparados. Não gostava de sorrir” (Tenório, 2020b, p. 10).

Em contrapartida, ao abordar parentes com menor proximidade, a personagem os demarca enquanto sujeitos brancos: “Meus tios moravam em Viamão. Eram todos brancos” (Tenório, 2020b, p. 17). A respeito do colorismo, e

considerando o preconceito sofrido pelo protagonista em função de construções sociais relacionadas à cor de sua pele, bem como a discussão no contexto étnico-racial, é possível compreender essa e as demais marcações presentes na obra a partir do eixo argumentativo de Gonzalez (2018, p. 16): "A gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha, entre outras, mas tornar-se negra é uma conquista".

Diante desse raciocínio, cabe mencionar que o protagonista, como sujeito negro, encarna aquilo que Campos (2022) conceitua como corpo residual, ou seja, que é atravessado por múltiplas nomeações e inscrições, em que a cor de pele, a classe e a identidade se imbricam, revelando a complexidade dos pertencimentos e a luta por afirmação no contexto que perdura a regência por lógicas coloniais:

> O corpo residual supõe uma leitura através do diverso e dos restos de culturas, de línguas, de cores de pele e de múltiplas enunciações e matizes em seu discurso, já não só como corpos inteiramente brancos ou negros, ocidentais, africanos ou indígenas, mas corpos plurais, abertos e em constante tensão. [...] Na América Latina, a hibridação trouxe consigo novas formas de nomear (-se) a partir da cor de pele e novas tipificações nos comportamentos desses corpos residuais no imaginário social e cultural, apesar de não mudar o estereótipo de incivis, atrasados e selvagens que se tinha sobre o novo mundo. [...] Corpo, posição socioeconômica e cor de pele não podem ser pensadas de forma avulsa em nosso imaginário, porquanto elas dependem uma de outra (Campos, 2022, p. 16, 74 e 120).

A partir deste momento narrativo presente em Tenório, surge para o narrador a percepção descritiva de si, transitando entre ambas as etnias e se percebendo enquanto sujeito, inclusive, com leituras sociais devido a sua cor:

> Esqueci de dizer por que tenho esta cor. É que meu pai não era negro, mas minha mãe era. Por isso tenho esta cor meio cinza e meio marrom, entenderam? Na família do meu pai, como eu disse, eram todos brancos, e depois eu soube que eles não queriam ter um parente pretinho como eu por perto, o que só descobri depois que cresci e fiquei menos bocó (Tenório, 2020b, p. 18).

Os desdobramentos de preconceitos étnicos presentes na obra, narrados pelo menino, são constituídos a partir da vivência ao longo de toda a infância, manifestando-se entre adultos e familiares mais jovens com quem convivia:

> Meu pai vivia saindo com meus tios para beber. Enquanto isso, meus primos colocavam os braços deles ao lado do meu para ficar comparando a nossa cor. E me perguntavam por que eu tinha saído daquele jeito. "Porque minha mãe era negra", eu respondia. Então eles caíam na gargalhada (Tenório, 2020b, p. 18).

Neste sentido, é justamente no espaço escolar em que o protagonista narra que se descobriu como negro: “Posso dizer que foi na escola que soube pela primeira vez que eu era negro” (Tenório, 2020b, p. 19). A descoberta de si é teorizada em Souza (2021, p. 45), quando aborda em seu livro a respeito de tornar-se negro: "Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”.

Na obra literária em estudo, o processo de descoberta e percepção do “eu” começa de forma violenta com interferências e comentários ofensivos disfarçados de piadas, feitos por terceiros. Algumas das afirmações eram explícitas, comparando o garoto com sujeitos históricos vitimados pelas estratégias de dominação e escravidão, conforme tinham acesso ao conteúdo programático escolar. Nesta demarcação visual de si enquanto um menino preto, o narrador pontua: “[...] a gente nunca é negro por acaso, porque antes de ser negro a gente tem que aceitar, entender que a gente tem uma cor preta, e que isso faz diferença na vida” (Tenório, 2020b, p. 19).

A cor desponta na descrição da assistente social que oferece acolhimento ao João, no momento após a perda de ambos os pais, surgindo com a evocaçãovisual da juventude manifestada pela aparência e em conformidade à simpatia construída: “A Márcia Marina era jovem, devia ter uns 25 anos. Era muito bonita, tinha os cabelos pretos, os olhos muito meigos e queria salvar o mundo” (Tenório, 2020b, p. 43).

No abrigo para crianças em que João passa um momento da infância, as demarcações étnicas na narrativa são presentificadas desde o momento da chegada, em que é informado de que “os casais preferem bebês brancos e saudáveis” (Tenório, 2020b, p. 47) para adoção. O narrador se percebe enquanto sujeito negro, rodeado por uma maioria de crianças pretas crescendo no lugar-território e sendo vítimas de negligência social, deslocando-se da posição inicial como sujeito que ocupou um não-lugar:

> [...] existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as ‘astúcias milenares’ da ‘invenção do cotidiano’ e das ‘artes de fazer’, [...] podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. [...] Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e

> os não-lugares, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares. [...] Lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las (Augé, 2003, p. 74 e 98).

Desta forma, ao sair sozinho do abrigo, desorientado sobre qual destino seguir, João vaga pelas ruas da cidade e descreve a visualidade da cor atrás de si. O branco constrói o vazio do futuro que desponta com pouca autonomia, em que o sujeito é impedido da possibilidade de decidir com quem estar e para onde ir. Ali, as incertezas aumentam, agora que não há mais adultos determinando o que deve fazer e quais são as opções mais assertivas: “Eu não sabia para onde estava indo. Quando não se tem ninguém fica mais difícil encontrar um caminho. [...] Quando olhei para trás vi um muro todo branco bastante grande” (Tenório, 2020b, p. 52).

Os significados da cor branca na obra se manifestam em diferentes níveis e instâncias. Primeiramente, revelam-se ao caracterizar pessoas e lugares. Em seguida, adquirem sentidos amplos no plano da narrativa, quando a subjetividade do narrador(a) e/ou das personagens é marcada pela dicotomia branco/negro. Por fim, a coloração ganha significações no discurso social.

Torna-se fundamental distinguir em quais instâncias da obra esses sentidos se manifestam. Nas narrativas afro-brasileiras analisadas neste recorte, como nas obras de Tenório e Carolina, a cor destaca-se como símbolo da barreira na exclusão étnica. Evidencia-se, por exemplo, o muro mencionado e as relações com pessoas associadas ao branco.

Além disso, o branco funciona como traço temporal e legado cultural, como no mencionado caso dos fios de cabelo das personagens que se presentificam na narrativa. Em determinados momentos, verifica-se a paleta entrelaçada criticamente às normativas vigentes de poder; em outros, ressignifica-se como referencial à espiritualidade e à memória afetiva, como ilustram o colar religioso e a camisa de luto, que serão analisados a seguir.

O filho da costureira que vive no cortiço, Carlinhos, vizinho de João, a cachorra como direcionamento de afeto e único mascote naquele espaço. Assim como a escuridão que o garoto parece presentificar, pois tem problema de vista, os pelos do animal são descritos com a referida paleta: “Carlinhos tinha uma cadela

que se chamava Suzi. Era uma cadela grande. Seu pelo era todo preto" (Tenório, 2020b, p. 64).

A indicação ao Preto Velho surge no texto no momento em que o narrador adoece, tendo febre na infância, e junto da amiga, Estela, recorre à espiritualidade de matriz africana: "Mãe Tereza trabalhava com várias entidades. Mas foi o Preto Velho que disse que eu tinha de fazer três passes por dez dias seguidos" (Tenório, 2020b, p. 70). Em busca pelo processo de cura, o menino descreve as ações realizadas: "Depois o Preto Velho borrifou fumaças do cachimbo sobre mim. Me deu três abraços fortes" (Tenório, 2020b, p. 71). Por fim, recebe, de modo enfático, da Mãe Tereza, as instruções sobre como proceder nas situações a seguir: "Faiz sempre o lembrado, meu fio, do que preto veio diz" (Tenório, 2020b, p. 71).

Tendo em vista as memórias de situações escolares, nas quais a professora traz à cena de modo equivocado as noções étnicas e culturais da ancestralidade preta, o menino afirma o desejo de levar a autoridade espiritual da Mãe de Santo, Tereza, para explicar à turma de modo mais assertivo sobre as questões tão fundamentais para si e a sociedade em que se via inserido: "[...] pensei em apresentar a Mãe Tereza na escola onde estudei para explicar melhor sobre a história dos pretos, mas acho que Mãe Tereza tinha mais o que fazer" (Tenório, 2020b, p. 72). Neste direcionamento, cabe a relação direta com o entendimento da importância das memórias coletivas, que, sob o viés social, devem ser mantidas especialmente por aqueles que são postos às margens, tais como as personagens das obras poéticas:

> Deste modo, as memórias colectivas, com as suas pluralidades muitas vezes irredutíveis, inscrevem-se na memória social, fundo matricial que, mesmo quando aquelas se extinguem, permite acreditar na continuidade do tempo social e possibilitar a gênese de novas memórias colectivas e históricas (Catroga, 2001, p. 19).

Neste sentido, a cor preta desponta na narrativa como a imagem fundamental do "eu" que narra a seu mundo, tal qual na narrativa de Carolina de Jesus, e que se expande às visualidades construídas pelos demais autores selecionados:

> É pertinente ressaltar, ainda, que as imagens criadas pela escrevivência de Carolina, tanto em função da palavra escrita, quanto da cantada, nem sempre são agradáveis, mas são necessárias. Esse recorrer à criação de imagens desagradáveis para se expressar, é

> muitas vezes, para aquele que escrevive, uma forma de digerir situações indigestas e ressignificá-las. Quando estava nervosa, Carolina escrevia e quando estava alegre, cantava. Esses enunciados, ora bonitos, ora chocantes, se encontram e descrevem um Brasil que merece ser visto (Alencar, 2024, p. 93).

As simbologias cromáticas surgem em uma caracterização dos objetos e acessórios religiosos conduzidos na infância de João, como no momento em que recebe o colar no terreiro que visitou buscando a cura das enfermidades sofridas: “Ganhei um colar com as cores vermelha, verde e branca da Mãe Tereza, e ela me disse para sempre andar com ele para ficar protegido” (Tenório, 2020b, p. 72). A entrega do colar na referida paleta à criança estabelece, narrativamente, a função que os objetos religiosos desempenham na formação de vínculos espirituais e identitários, conforme a teoria de Prandi (1996), dedicada a despontar cada Orixá e a correspondente representatividade:

> A cada um destes [Orixás] cabe o papel de reger e controlar forças da natureza e aspectos do mundo, da sociedade e da pessoa humana. Cada um tem as próprias características, elementos naturais, cores simbólicas, vestuários, músicas, alimentos, bebidas, além de se caracterizar por ênfase em certos traços de personalidade, desejos, defeitos, etc (Prandi, 1996, p. 23).

Neste direcionamento, percebe-se a noção, em um sentindo amplo que abrange mesmo os acessórios do trecho literário, o caráter estudado de significação visual e cromática: “As cores de nossas roupas passam ideias de uma interessante simbologia. Como as roupas são uma forma de linguagem não-verbal, podemos também, por meio delas, transmitir inúmeras mensagens” (Braga, 2005, p. 51).

A presentificação da cor preta surge em função da identificação mútua com outra personagem, o jovem Bento, que trabalha no açougue. Bento passa a ser visto, inclusive em termos étnicos, como alguém de afetividade e acolhimento: “Bento era negro como eu, tinha 16 anos, mas parecia ter mais, pois tinha quase um metro e 80” (Tenório, 2020b, p. 83).

O preconceito sofrido pelo narrador na infância manifesta-se na narrativa pela descrição do abandono, especialmente em virtude do racismo, como ocorre com a família sanguínea que se esperava que o adotasse quando ficou órfão: “Tentei morar com os irmãos do meu pai, mas acontece que eles não gostam de pessoas pretas” (Tenório, 2020b, p. 98).

O processo de existência de alguns indivíduos presentes no texto é demarcado pelo luto. No caso da mulher que é proprietária do cortiço, um dos principais lugares-territórios da narrativa, a cor do pesar é concebida pelo preto, habitual visualidade de traço cultural. Zoraida, a proprietária em questão, realiza o movimento narrativo de se indicar com um acessório cromático para si e o repertório de vida: “A dona do cortiço era uma velha que sempre usava um lenço preto na cabeça. Depois eu descobri que era uma homenagem para o marido morto” (Tenório, 2020b, p. 119).

O lenço na cabeça das personagens se faz recorrente nas narrativas de Tenório, Vieira Junior e Carolina, estabelecendo o referencial, em função da vestimenta, de luto, ancestralidade, trabalho, proteção e resistência: “Na Índia, Paquistão, Afeganistão, Bangladesh, Sul da Ásia, Oriente Médio, Norte e Leste da África o uso do turbante é muito comum e antigo. Nesses lugares os homens o usam com maior frequência, muitas vezes em referência às suas religiões” (Silva, 2020, p. 66). Associado a mulheres negras e rurais nos textos, expressa a memória e a dor, como nos casos de viuvez, bem como o cuidado e a identidade das personagens: “[...] o turbante opõe-se a tudo que é profano, ele protege o pensamento sempre propenso à dispersão, ao esquecimento” (Silva, 2004 p. 84). Assim como ausência pela retirada do acessório comumente ecoam vulnerabilidade e revelação no texto poético, sendo a outra face da cor branca que se presentifica como alteridade. Nesta cor, demonstra-se, fundamentalmente, a marcação de um “eu” e aquilo que o acompanha.

O branco desponta majoritariamente como uma variável da alteridade, associado ao outro étnico e socio-significativo, enquanto barreira normativa que privilegia alguns e impões distâncias identitárias. O branco é frequentemente aquilo que o sujeito negro enxerga de fora, evocando um estranhamento excludente. Representa-se o padrão hegemônico contra o qual o "eu” de todos os que não são brancos se constituem, questionam ou resistem, posto que, conforme destaca Said (1990), nessas relações de domínio pela branquitude ocorre um processo de negar a humanidade dos demais grupos étnicos:

> Uma classe média branca ocidental que acredita ser a sua prerrogativa humana não apenas administrar o mundo não-branco, mas também possuí-lo, apenas porque, por definição, "ele" não é tão

> humano quanto "nós" somos. Não há um exemplo de pensamento desumanizado mais puro que este (Said, 1990, p. 117).

O preto, especialmente nas imagens ligadas ao lenço na cabeça, aos cabelos, às vestes ou à terra, atua como presentificação do íntimo, que caminha junto e constitui o "eu". O preto se vincula à memória, dor compartilhada e identidade coletiva, funcionando como parâmetro interno e estruturante da subjetividade. Em vez de marcar o outro, o preto ancora o “eu”, seja pela corporalidade, espiritualidade ou experiência sócio-histórica. Em alinhamento com a discussão, encontra-se ressonância no conceito de corpo-tela formulado por Leda Maria Martins (2021), ao qual a corporeidade é espacialidade de inscrição de saberes que fundam o 'eu' como *locus* poético e sociopolítico:

> O corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos, sons e texturas, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagens, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. [...] Um corpo, síntese poética do movimento. [...] Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, este corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, s/p).

A identificação da aparência de Zoralda é efetuada pelo menino em uma elaboração imaginativa que julga, tal a correspondente pouca idade do narrador, e constrói para a identidade feminina mais velha um referencial organizado típico da estereotipia vilanesca em histórias fantásticas: “Dona Zoraida tinha uma verruga preta na ponta do nariz cheia de pelos, o que lhe dava um certo ar de bruxa ou coisa parecida” (Tenório, 2020b, p. 119).

No texto *Estela sem Deus*, de Jeferson Tenório (2018), a primeira parte, “A proteção do abandono”, aborda a experiência da protagonista negra na escola. A jovem relata a dificuldade de adaptação, como ocorrido com João na obra anterior, especialmente devido ao preconceito dos demais alunos com a sua cor e fenótipo. Deste modo, a configuração cromática surge como a demarcação identitária: “[...] demorei um pouco para entender que os meninos talvez não se aproximassem

muito por causa da minha cor preta e do meu cabelo crespo” (Tenório, 2018, p. 33).

Neste direcionamento, a cor branca desponta no romance como a presentificação do outro, sobre o olhar do “eu”, Estela, que narra as internalizações e maiores intimidades na adolescência: “Não tinha construído aquilo que mais tarde eu aprenderia a chamar de autoestima, por isso comecei a ter inveja das meninas brancas, que não tinham problemas com os cabelos delas” (Tenório, 2018, p. 33).

Em “A margem esquerda do coração”, segunda parte do romance, a cor branca e a preta surgem como taços de distinção entre a família de Estela e a amiga da mãe, especialmente pelo discurso de Edna. A conversa entre a amiga e a matricarca revela as expectativas sociais e os padrões de beleza internalizados em relação à cor da pele.

A amiga sugere que tanto a mãe quanto a narradora, por sua cor, têm maiores oportunidades de atrair parceiros estrangeiros e com bom posicionamento socioeconômico, como percebido no texto de Tenório (2018, p. 140): “Num dado momento, a Edna olhou para mim e disse que os gringos também iam gostar muito de mim, tanto eu quanto a minha mãe tínhamos muito mais chances de conseguir um gringo com dinheiro por sermos pretas”

Desse modo, reflete-se de maneira provocativa como a beleza é muitas vezes associada à proximidade de padrões eurocêntricos e ao privilégio social: “[...] os olhos de minha mãe brilhavam ao ouvir a amiga dizer que eles gostavam das pretas que nem ela” (Tenório, 2018, p. 140).

Neste sentido, enquanto a mãe de Estela toma os comentários de Edna como um elogio, a narradora não se sente confortável com a maneira como a mãe é descrita. Isso sugere a divergência nas formas de autopercepção e senso crítico entre as personagens: “Minha mãe tomou aquilo como elogio. No entanto, eu não gostava daquele jeito de falar dela. Além disso, eu olhava para Edna e não conseguia vê-la como uma pessoa branca” (Tenório, 2018, p. 140).

No trecho debatido, Estela expressa desconforto com o modo com o qual a presença materna é reduzida a estereótipos étnicos. Bem como, os ambientes ansiosos, nos quais se via inserida, afetam as relações e a percepção de identidade. A observação de que não consegue ver a colega como uma pessoa branca posiciona narrativamente a conscientização da menina sobre a complexidade de não

conhecer a si, surgindo como ponto de distinção em relação a percepção da outra mulher e as experiências individuais: “Eu, que sou branca desse jeito, tenho que rebolar muito mais que vocês para conseguir um, ela disse” (Tenório, 2018, p. 140).

O momento em que Estela conhece a família do pretendente amoroso, Isaías, a cor de pele se torna pauta das discussões e alvo de preconceitos pelo patriarca. O homem associa a pauta étnica com a maior necessidade de casamento, tendo construído discursivamente a imagem do salvador em seu filho, como disse: “Que o casamento ia ser bom para mim, porque eu era uma negrinha muito bonita e que existe muito malandro mal-intencionado por aí” (Tenório, 2018, p. 150).

A parte três, última do romance, “A margem direta”, exibe o retorno da mãe da Itália, viagem realizada junto ao companheiro estrangeiro. No momento em que reencontra os filhos no Rio de Janeiro, relatando as experiências vividas, conta a recepção étnica, como ocorre com a criança branca ao se deparar com a presença de sua cor retinta. De modo semelhante, ainda extremo, a mãe de Estela descreve o preconceito vivido e a posição de exotismo que o outro, o branco, insistia em lhe colocar, como quando percebe a forma que a vigiavam e indiretamente discursavam a seu respeito:

> Contou que certa vez uma menininha bem branquinha de olhos azuis se aproximou e passou o dedo no braço dela para ver se a minha mãe era pintada, porque as crianças lá fora não estavam acostumadas a ver gente preta por perto. Tu tinha que ver, Estela, as pessoas me olhando. Onde eu ia, ouvia cochichos, às vezes apontavam para mim. Eu não sabia o que eles falavam. Um dia, perguntei ao Rino, e ele me disse, num português enrolado, que não era nada, que não precisava me preocupar, que aquilo era pura inveja daquelas branquelas sem sal e sem bunda (Tenório, 2018, p. 178 e 179).

No momento em que Estela realiza o aborto e busca atendimento no hospital, surgem diante dela imagens de sujeitos com diferenças étnicas, sendo o primeiro estudante de medicina percebido como inadequado ao atendê-la: “Ele era muito branco, sardento e por algum motivo parecia não combinar com aquele ambiente” (Tenório, 2018, p. 197). A segunda, enfermeira, mulher preta, mostra-se de algum modo lhe conduzindo ao lume da familiaridade e algum grau de acolhimento, e assimila-se a imagem da madrinha que lhe hospedou: “Quem me acordou foi uma enfermeira negra, e por alguns instantes achei que fosse a Conceição” (Tenório, 2018, p. 199).

Por fim, o repertório da cor preta surge na obra como a forma de trazer à tona o debate político. A narradora se depara com a manifestação contra o presidente da época, Collor, em um momento crucial da narrativa: “Estavam todos de preto, e alguns tinham a cara pintada com as cores da bandeira” (Tenório, 2018, p. 202).

Em *O avesso da pele* (2020a), de Jeferson Tenório, falar das cores branco e preto é abordar o discurso étnico e político dos corpos na narrativa, com igual relevância como ocorre nas demais obras selecionadas para o estudo. A investigação proposta da vestimenta e das cores faz perceber que a paleta é, antes de tudo, o mecanismo político e de visão social a respeito das ações e das coisas enquanto arte.

Em uma crítica a esse estado de arte respaldado em estudos culturais e pós-coloniais (identidade, representação, corpo negro), identifica-se, por exemplo, o aprofundamento do debate a partir de Said (1990), que compreende o poder cultural pelo viés do conhecimento fundamentado, “[...] como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores” (Said, 1990, p. 24), especialmente ao discutir as noções postas a respeito do ocidente e oriente, em uma complexidade que não pode ser minimizada. A ordem dos sentidos em muitos textos, quando se quer universal, por vezes, pode correr o risco de anular a individualidade. O que se debate não tratar do caso das visualidades postas em estudo.

Nos textos de Tenório, conforme lê-se as reflexões em Said (1990), é perceptível justamente que não ocorre a arbitrariedade do colonizador, aquela personagem que irá decidir o lugar de si e do outro, mas, fundamentalmente, apura-se pela narração do “eu”, a resistência e a ocupação dos espaços e das visualidades narrativas antes negadas a si. Neste desdobramento, registra-se o espaço literário que continuamente transita entre o real e o desejado:

> Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, [...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais [...] todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (Foucault, 2001, p. 415).

A cor negra/preta, como etnia e corpo, surge pela discussão crítica da

manifestação do racismo explícito do empregador do pai do narrador, aos dezenove anos de idade, quando este profere seu discurso criminoso. O branco, implícito, opressor, tal como se estabelece a dinâmica pelas cores e sujeitos nas demais narrativas, pode ser percebido a seguir:

> Você era uma presa fácil. Assim, com total domínio da situação, Bruno disse, com muita naturalidade, que não gostava de negros. Você levantou os olhos. Bruno não se intimidou e repetiu a frase: *não gosto de negros*. Talvez ele esperasse alguma reação sua. Mas nada aconteceu. Você permaneceu imóvel. [...] Até aquele momento você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. Na época, você nem sabia muito bem o que significava ser negro. Não havia discutido nada sobre racismo, nada sobre negritude, nada sobre nada. Naquele momento você era apenas um corpo negro (Tenório, 2020a, p. 18).

A cor branca, expressa na etnia do homem, é elaborada conforme o maior espaço de significação do domínio e da opressão vigente na narrativa. O narrador realiza o tom crítico ao modo como a masculinidade desponta em seu meio social, o que se manifesta em uma preferência tradicional pela associação à riqueza, à heteronormatividade, à afirmação de si como interessado por muitas mulheres e, sem uma separação no discurso, aos bens materiais; especialmente, os vindos do exterior e de alto valor aquisitivo. Tal aspecto é percebido pelas personagens Bruno Fragoso e Juarez, na relação com a família:

> Bruno Fragoso era branco, rico, gostava de mulheres bonitas e carros importados, todo tipo de clichê possível para um homem branco e rico. O teu colega e amigo de infância, o Juarez, disse uma vez que ele era um babaca. E, depois de ouvir aquilo, sempre que vocês queriam falar do chefe, vocês usavam a palavra “babaca”. Juarez era branco, vindo do interior. […] Sua família era branca, a maioria das pessoas daquele lugar eram brancas, mas depois da morte da mãe do Juarez, poucos meses depois, o pai dele resolveu casar com uma bugra (como eles na cidade se referiam aos descendentes de índios). E foi aí que a família de Juarez descobriu que preconceito existia (Tenório, 2020a, p. 20).

O namoro entre o homem negro e a mulher branca, como o sujeito no fragmento anterior que se relacionou com a mulher indígena, desperta preconceitos que são percebidos pelos olhares e comentários, tal e qual as ações extremas evidenciadas nos demais textos abordados. As personagens de Juliana e Suellen suscitam e evidenciam as suas diferenciações dentro do enredo, com os debates levantados quanto ao racismo da sociedade e a cor associada às recepções e

desdobramentos cotidianos junto ao seu companheiro:

> Em pouco tempo você e a Suellen passaram a ser o assunto dos corredores daquela pequena faculdade particular em Porto Alegre. O centro das atenções. E por um único e simples motivo: você era negro e ela era branca. […] Na verdade, Suellen foi a segunda namorada branca que você teve. Então, de certo modo, você já sabia lidar com essa situação, porque, antes da Suellen, você teve a Juliana (Tenório, 2020a, p. 24).

As discussões sobre branquitude e embranquecimento postas nesta pesquisa, como exemplo da análise no fragmento anterior, podem ser lidas a partir de Mérian (2008, p. 51), ao falar do mito das virtudes do "branqueamento positivo", da "superioridade da raça branca" e da "democracia racial", comumente representados na história e na construção literária, como pode ser percebido:

> Os mais otimistas dentre os pensadores e escritores do Brasil do começo do século XX pensavam que seria possível, em função de critérios "científicos", chegar a um Brasil branqueado, sem negros, sem índios, em pouco mais de um século, capaz de assimilar a civilização européia superior e afastar os resquícios de barbárie ameríndia e africana (Mérian, 2008, p. 54).

A cor preta e o chamamento de "negão", marcado na narrativa logo após a aula sobre racismo, destaca o debate de como a personagem se percebe como sujeito negro. O sujeito masculino passa a ganhar individualidade e singularidade neste momento de autocrítica e reflexão profunda sobre si e seu processo identitário, bem como é possível estabelecer o caminho dialógico com Hall (1997).

Neste direcionamento, próximo à trigésima página do romance, a narrativa nomeia a personagem do pai do narrador como Henrique, de sobrenome Nunes, informação descrita posteriormente no decorrer da obra. A nomeação é elaborada após a ruptura pela denominação da cor, antes feita constantemente por parte dos familiares da companheira de Henrique:

> Além disso, os almoços de domingo na casa da avó dela tornaram-se cada vez mais difíceis para você, não que os parentes de Juliana tivessem aumentado as piadas e comentários racistas que faziam, mas é que agora você começara a ter um pouco mais de consciência. Então, certo dia, ao saírem dali, você disse à Juliana que preferia parar de ir àqueles almoços. Ela te perguntou o porquê, e você respondeu que não queria mais ouvir aquele bando de racistas te chamando de negão toda hora, e que você tinha um nome e talvez eles nem soubessem que seu nome era Henrique (Tenório, 2020a, p. 24).

A cor negra é manifestada como questionamento da criança no texto, no momento em que Martha passa a se nomear, deixando de ser apenas a filha adotiva de Madalena e mãe do narrador. Dessa forma, a mulher torna-se um “eu” que designa a si mesma, agora com a etnia definida, após indagar se era uma menina negra. No trecho destacado, percebe-se a caracterização da cor dentro do processo de identidade e o primeiro momento em que a identidade vinculada ao nome é, de fato, abordada, instaurando o processo de subjetivação da personagem enquanto sujeito social: “Antes, ela era Martha ou Marthinha. Agora, depois de uma simples pergunta, ela passara a ser Martha e negra. A pele fora nomeada, a existência ganhara sobrenome” (Tenório, 2020a, p. 44).

A percepção da criança e do corpo negro são visíveis na narrativa em estudo, sendo possível o diálogo com a obra de Fanon (2006), ao questionar-se a identidade. De modo que a noção de pertencimento para o autor, Fanon, é compreendida como aquilo que se é e os espaços que são permitidos a este sujeito ocupar. Martha, em sua autoidentificação, está se inserindo na sociedade que, por vezes, lhe reserva espaços de desigualdades, como demarcado ao longo do texto literário. Ocorre, neste momento, o atravessamento da subjetividade pela história, tendo a identidade da mulher sido forjada pelo contexto sociocultural. A cidade, espaço e mundo, do colonizado é discutido em Fanon (2006) como faminta, em que o corpo e a cor negra são lidos antes mesmo de serem compreendidos, e em que esse “eu” precisa se reafirmar no âmbito do sistema, e assim, reivindicar a si:

> Este mundo é dividido, em compartilhamentos, este mundo é cindido em dois, é habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida, não logram nunca de mascarar as realidades humanas. Quando se observa em sua imediatidade o contexto colonial, verifica-se que o que retalha o mundo é antes de mais nada de pertencer ou não a tal espécie, a tal raça. [...] [A] cidade negra, a *médina*, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade: acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (Fanon, 2006, p. 26).

O vestido branco tricotado é a roupa que Martha utiliza para o encontro no

luau, em momento que a personagem é lida por sua beleza, como descrita pelo narrador: “À noite elas foram ao luau. Minha mãe estava muito bonita num vestido branco tricotado” (Tenório, 2020a, p. 53). A cor, nesse contexto, é expressa em associação a vestimenta que se ajusta ao corpo feminino e positivamente o reelabora no encontro na praia, conciliando a leveza da cena narrada e do material da veste de tricô.

A relação cromática entre preto e branco, sistematicamente próximos pela mistura de ambas as cores nas artes visuais, resulta o cinza. Essa terceira cor aflora nesse subcapítulo enquanto o desdobramento narrativo e referencial cinematográfico para complementar a descrição emocional da personagem que o incorpora discursivamente, como pode ser lido pelo desolamento dessa figura literária em sintonia ao espaço da sétima arte enunciada, ao tratar-se de *Os incompreendidos*:

> Lembro que você havia me falado desse filme, mas nunca te dei atenção. Você disse que chorava toda vez que via. E eu achava um exagero, porque sempre achei um exagero as pessoas se comoverem com filmes. Eu acho que a literatura já me fez chorar uma ou duas vezes. Mas os filmes, não. No entanto, quando vi a cena final, em que Antoine Doinel foge do internato, eu chorei um pouco. Naquela sequência dele correndo por uma estrada, depois entre árvores e arbustos até chegar à praia deserta, num dia cinzento e triste, e enfim molhar os pés no mar, como se ali houvesse uma espécie de redenção a sua espera, e em seguida a câmera fechando em seu rosto, e depois a imagem congelando repentinamente. Naquela noite pensei em te ligar, para te contar minhas impressões sobre o filme e também perguntar se você tinha mais coisas para me dizer, porque, além de estar comovido, eu queria impressionar Saharienne. Mas já era tarde e você sempre reclamava que dormia pouco (Tenório, 2020a, p. 86-87).

A caracterização do dia cinza vivido pela personagem no filme coincide diretamente com a simbologia descrita pelo protagonista da obra literária. Isso reflete o desajuste internalizado de Pedro, conforme as motivações pessoais e o relacionamento afetivo com a figura que indicou o longa-metragem, Saharienne.

Evidencia-se a tentativa da personagem em sua busca convergente ao enredo reconhecido no filme: o estar em prantos da vida em seus tons cinzas e monótonos, ausentes de grandes contentamentos, e a procura pela nova paleta de cor final; não mais cinzenta, mas cromática tal a representação da ideia de redenção buscada, tratando-se dos objetivos inalcançados. Destaca-se o choro pelo domínio

do cinza e as simbologias não esvaídas.

Pensar a cor preta na obra em discussão, especificamente o casaco nessa paleta, é considerar o discurso ideológico eminente pelas personagens dominantes do enredo, em situações de poder e ascensão socialmente impostas, assim como de que modo as figuras se comportam junto ao sujeito negro. Um casaco preto pode ser lido no texto pela perspectiva da cor e a vestimenta predominante na abordagem policial e o racismo explicitado na narrativa, tal a tentativa de culpabilização de um possível suspeito dentro dessa perspectiva por se tratar duplamente da cor preta, corpo e roupa, como destacado adiante[11]:

> Além disso, você teve de ouvir a sua própria descrição por intermédio de uma voz feminina vinda da central policial: o suspeito é negro, natural do Rio de Janeiro, estatura mediana, casaco preto. Se já revistou, pode liberar, ele tá limpo. [...] Você ficou ali na esquina, parado, ainda sob o olhar de gente desconfiada. Porque um suspeito é sempre um suspeito, mesmo que a polícia te libere e te diga bom-dia e tenha-um-bom-trabalho. Você, aos cinquenta anos, continuou sendo um suspeito (Tenório, 2020a, p. 117).

As mencionadas cenas de abordagem policial constituem o diálogo direto com a construção do corpo-tecido na obra literária: pelas vestimentas, como visto com o casaco preto, e, da mesma forma, ocorre com os acessórios. Considera-se a mochila da personagem, que é colocada no chão, e a jaqueta preta de um suspeito. O pai do narrador, enquanto personagem negro, é abordado de violenta forma preconceituosa pelos policiais. Já outras pessoas no parque, que se deduz como sendo brancas, usando vestimenta igual, não recebem o mesmo tratamento social.

A discussão teórica sobre dimensão vestimentar, cores, vestimentas e outras diretrizes elencadas desde a parte teórica, reaparecem neste momento das análises para discutir as práticas artísticas enquanto crítica cultural, como foram construídas nas narrativas estudas, de modo que o escritor olha com atenção para a sociedade que a arte faz parte, e conforme posto em Rey (2002, p. 127):

> A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que esses artefatos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre

[11] Indivíduos negros no Brasil são 3,8 vezes mais assassinados em intervenção policial do que os brancos: https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/07/18/letalidade-policial-anuario-de-seguranca-publica.ghtml

aspectos da própria arte e da cultura.

A personagem de Henrique deixa a mochila na poça d'água durante a abordagem descrita, tal o descaso externo que sente para consigo. Joga-se, em seguida, a jaqueta reversível no lixo, como símbolo da violência e repressão sofridas, a raiva e o revide presentificado pelo acessório enquanto uma forma de livrar algo de si e dessa parte sofrida de sua trajetória repetitiva ao extremo.

Destacam-se na narrativa as formas de resistência pelo modo de vestir, isto é, como as roupas e cores são historicamente tratadas enquanto forma de rebelar-se e, no caso de obras que tratam da temática negra, como formas de resistência à opressão identitária, assim como ocorrem nas mais variadas manifestações contemporâneas: "Bordado, tecelagem e tela têm sido utilizados nas últimas décadas para reconfigurar as representações artísticas do corpo, fazendo referência a suas implicações em termos de identidade e memória social" (Reiman, 2020, p. 49).

A atividade seguinte é a de averiguar a padronização pelo ato de se vestir, como tentativa de se perceber mais incluso pelas massas com os ideais de branquitude pela cidade. Em detrimento desses fatos, realiza-se a compra da jaqueta e boné com altos valores, pois, a personagem busca realizar a estratégia de manipulação de sua imagem no meio urbano ocupado por si:

> Os policiais continuavam apontando a arma para você. Depois mandaram você colocar a mochila no chão devagar e sem movimentos bruscos. Pelo rádio de um deles você escutou que o suspeito vestia uma jaqueta preta mas não era negro. […] a única referência que eles tinham era que o assaltante estava usando uma jaqueta preta. Nesse momento, você deu uma boa olhada a sua volta e percebeu que havia outros homens de jaqueta preta. Os policiais disseram que você podia ir. Você não percebeu que havia largado sua mochila numa poça d'água. As pessoas a sua volta ainda te olhavam, algumas com pena, outras com reprovação, outras se perguntavam por que você não fora preso, por que eles te deixaram livre. No meio do caminho, você tirou a jaqueta reversível das lojas Tevah e jogou numa lixeira. No dia seguinte, você foi a uma loja esportiva e comprou, em dez prestações, uma japona do Chicago Bulls e um boné importado de seis linhas (Tenório, 2020a, p. 124).

Deste modo, buscou-se discutir a hegemonia imposta pela moda, como sistema simbólico amplo, e as tensões geradas com a dimensão vestimentar nas obras. Percebe-se que a personagem se aproxima desses símbolos do sistema da

moda como forma de afirmar-se, assim como há desconstrução e resistência a esse sistema, preservando a força identitária. Neste contexto literário, as cores e as vestimentas ganham contornos artísticos e singulares nas narrativas afro-brasileiras.

Em *O avesso da pele* (2020a), a vestimenta adquire ambiguidade, como neste trecho em que a personagem sofre abordagem policial por usar a jaqueta preta. O vestuário, aqui, é entendido como indício de ameaça quando associado, por parte da branquitude que se pretende dominante, ao corpo negro. A jaqueta se torna um dos motivos visuais da repressão, e a vestimenta passa de signo de escolha para item de imposição do olhar racializante. Neste raciocínio, evidencia-se conforme Crane (2006): “O terno de trabalho começa a ser visto mais como uniforme que esconde a identidade do indivíduo do que um traje que a revela” (Crane, 2006, p. 343).

Na quarta parte da obra, “A barca”, a vestimenta preta emerge em seu tom socialmente estabelecido, de modo tradicional e de hábitos da modernidade. A visualidade predomina no histórico visual do luto. Estabelece-se a cor da roupa no velório, enquanto sinônimo de respeito, cerimônia, ritual e solene regra social do homem.

A descrição seguinte perpassa pelo apontamento da personagem usar poucas roupas pretas aos doze, permitindo a leitura da cor reservada à maturidade. Empresta-se a camisa social do pai, narrada em predominância cromática como preta e com suas pequenas figuras brancas, mas, maior que o corpo que a usa. O ato de vestir o que pertenceu ao outro surge como a forma de conceber, em função do desajuste da roupa, a sintonia com a situação do velório do padrinho do narrador:

> Não lembro exatamente quando a morte passou a ser sinônimo de tragédia. Talvez tenha aprendido com você quando fomos ao enterro do meu padrinho. Eu tinha doze anos e você me ensinou que ir a um funeral devia seguir certas regras e que a primeira delas era usar preto. No entanto, na época eu tinha poucas roupas pretas. Então você me emprestou uma camisa social sua, toda escura com bolinhas brancas. Mesmo que tenha ficado demasiadamente grande no meu corpo, foi assim que fui àquele enterro. Você ainda disse que vestir preto recuperava a história do luto. Naquele dia, talvez eu tenha tomado consciência da gravidade do fim (Tenório, 2020a, p. 149).

A discussão posta até este momento enquadra-se no modo de ver daqueles que são dominantes em distinção àqueles oprimidos, como ocorre com o pacto da branquitude analisado em Cida Bento (2022) e os mecanismos para sobreviver ao

racismo estrutural praticado pelas personagens da narrativa. O pacto opera enquanto um mecanismo de esquecimento seletivo e que apaga memórias incômodas para manter a ilusão da história sem culpa.

Neste sentido, suprime-se o passado, desloca a lembrança para narrativas mais palatáveis e transforma o sofrimento em algo distante. Enquanto isso, para quem sobrevive ao racismo estrutural, como exemplo do trecho literário em discussão, a memória não é facultativa, por se tratar dos entes de afeto. O luto surge enquanto vivência ritualística da perda, da violência e da ausência de justiça. O preto desponta como cor que demarca o luto que nunca se encerra na narrativa, assim como pode-se perceber nas análises de Bento (2022):

> O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão (Bento, 2022, p. 25).

A cor preta retinta da personagem feminina, a tia Luara, faz o narrador descrevê-la como intrusa e indesejada nos espaços de elite brancos, enquanto o enredo elabora a denúncia ao racismo estrutural apontado pela narrativa. Percebe-se, ao longo do trecho abaixo, a construção subjetiva de Luara, de modo a destacar os impactos que essa trajetória provoca no narrador.

As reflexões sobre cor e, dialogicamente, identidade, revelam o tensionamento entre a posição social do homem negro de pele mais clara e a realidade enfrentada por mulheres como sua tia. A memória e experiências de Luara, evocadas no texto, evidenciam a violência sofrida por mulheres negras de pele retinta, ao passo que o narrador se confronta com a própria cor e a complexidade das opressões que recaem de modo diferenciado sobre os sujeitos:

> Luara era dois anos mais nova que você, entretanto sempre pareceu mais madura. Ela nunca teve um namorado branco. Na verdade, poucos homens brancos olhavam para ela. E, quando percebeu que isso era devido a sua pele retinta, quando notou que os homens brancos não gostavam do cabelo dela, quando entendeu que ela só servia como fetiche sexual, Luara passou a rebater o mundo branco sempre que podia. […] Um dia fomos almoçar num restaurante. E fiquei observando como as pessoas sempre olhavam para ela. Era como se sua cor retinta, os cabelos crespos e o corpo acima do peso fizessem dela sempre uma intrusa. Uma indesejada. […] Olhei para minha própria pele. E era mais clara que a de meu pai e minha mãe. E talvez por isso eu tivesse sido parado pela polícia duas vezes até ali.

> E fiquei pensando na crueldade de tudo aquilo. E tive vontade de chorar e já não sabia qual era o real motivo, se era por causa de sua morte, se era pelos olhares daquelas pessoas para minha tia, se era pela descoberta de que as mulheres mais pretas tinham de lidar com outras situações (Tenório, 2020a, p. 27 e 151).

O espaço urbano se revela como político no texto, afastado da neutralidade da cor, ao destacar a experiência de sujeitos negros que enfrentam marginalização cotidiana por parte de pessoas brancas. Em exemplo, apura-se o relato sobre esconder os pertences. A narrativa reflete a elaboração dos acessórios utilizados por esses grupos para criminalizar os outros, espelhando a dinâmica social. Itens da vestimenta, como mochilas e bolsas de sujeitos brancos, são usados para reverberar a violência e o pré-julgamento contra indivíduos, evidenciando a reprodução da problemática institucional.

Deste modo, destaca-se o fragmento da fala de tia Luara no restaurante com a personagem principal, após ser questionada sobre como lida com o racismo sofrido diariamente: “A gente se acostuma com tudo. A gente se acostuma quando você caminha na rua e as pessoas recolhem as bolsas e mochilas, a gente se acostuma quando os próprios homens preferem as negras mais claras, a gente se acostuma a ser só” (Tenório, 2020a, p. 151-152).

A narrativa de Itamar Vieira Junior (2019), *Torto Arado*, exibe a cor preta na discussão sobre a identidade pessoal e o “outro” por intermédio do ato de autopercepção da personagem. Essa reflexão surge quando Bibiana, ao se deparar com duas irmãs gêmeas, percebe como ela mesma se vê, devido à ausência de espelhos na casa e à prática de observar sua imagem nos rios.

A cor da água na natureza, descrita como o espelho negro, se converge na identidade pessoal da agente feminina enquanto o sujeito de pele preta, da mesma maneira que ocorre aos familiares e demais personagens no ambiente ao qual cresceu, como pode-se notar em Vieira Junior (2019, p. 21): “Mas espelho mesmo, acessível para nos observarmos, era apenas o espelho d’água dos rios com seu líquido escuro e ferruginoso, onde nos víamos negras num espelho também negro, talvez criado exatamente para nos descobrirmos”. Este exemplo, como demais momentos narrativos que fazem menção à imagem do espelho, refletem a imagem de proximidade foucaultiana: “A unicidade do corpo acontece justamente onde ele não mais está, ou, pelo menos, onde seu ocupante não pode estar: na imagem do

espelho ou na morte" (Foucault, 2008, p. 17).

Na obra, assinala-se a ausência de cores negras atribuídas à pele das personagens, com a cor ressignificada no ambiente e em outras referências, marcando a presença/ausência do corpo.

O trecho anterior na obra de Itamar Vieira Junior (2019) denota o repertório visual distinto daquele encontrado em outro fragmento. Na representação das águas na natureza, por exemplo, quando a personagem narra a busca por comida, a lagoa verde se aproxima do seu meio orgânico. Esse dado contrasta com a paleta preta associada à autopercepção do sujeito que observa seu reflexo na água, evidenciando a distância visual entre os dois parâmetros: "A lagoa era lodosa. Sua superfície estava repleta de algas verdes, mas a cheia tinha trazido peixes, que fisgavam com rapidez as iscas" (Vieira Junior, 2019, p. 35).

O meio natural, ausente à identificação do sujeito, é percebido com a paleta cromática que não se atravessa pela cor preta de si, em especial com a prevalência do verde nas vegetações. Exemplo disso ocorre no momento em que a personagem Belonísia chega à residência em que viverá com o novo companheiro. Diante do receio e do estranhamento, descreve o ambiente com distanciamento e, de fato, com pouco de si ali inserido, ainda que o fosse pela visualidade:

> Olhei ao redor e havia uma sombra extensa vinda da copa que transbordava de um jatobá a uns vinte metros da casa. Um verde vivo que chamava a atenção. Ele apeou, guiando o cavalo para um cocho com capim verde e fresco, devia ter colhido ainda naquela manhã, antes de ir me buscar (Vieira Junior, 2019, p. 80).

Nesse sentido, a mesma paleta da cor verde quanto à natureza se demonstra em momento que o pai da narradora, Zeca, se aventura na busca da ancestralidade pelo mundo. A representação da espiritualidade afrodiaspórica associada à água se revela, lhe sacia e ressurge entre o verde das folhas vivas no meio orgânico que o rodeia em sua trajetória: "Mãe d'Água o guiava pela água doce, matava sua sede. [...] Ela continuava surgindo entre as folhas verdes e os troncos das árvores, entre os espinhos e os galhos retorcidos" (Vieira Junior, 2019, p. 142).

No Candomblé, segundo Prandi (2007), a água surge como recurso da vida, purificação, fertilidade, poder e ancestralidade, e está em relação direta aos orixás. Oxum estampa o vestígio das águas doces, associadas à fertilidade e ao amor. Iemanjá, senhora do mar, é a grande mãe, símbolo da origem da humanidade, cujo

domínio aquático é o líquido amniótico da criação. Já Iansã governa as águas violentas e os ventos, sendo ligada à transformação e à transição entre vida e morte. Conforme Prandi (2007, p. 199), lê-se a respeito dos orixás: “Os da água, grupo ao qual pertencem as divindades femininas Oxum, Iemanjá e Obá, são sensíveis e emotivos, podendo ser traiçoeiros como as corredeiras e imprevisíveis como as fontes, mas de modo geral são tranquilos e não agressivos, amorosos, férteis e maternais”.

As cores são a marca visual na narrativa e a permeiam como um todo, desde as primárias que despontam em destaque nessa pesquisa, os tons neutros preto e branco, em debate estético e da representação social, ou mesmo as visualidades em sentido amplo. Esse último exemplo ocorre no momento em que a narradora descreve as memórias de infância no lar com a família e as visitas que vinham procurar ajuda espiritual do pai, por intermédio dos rituais e comportamentos ancestrais que eram realizados na fazenda. Da mesma maneira, considera-se o rastro que essas personagens citadas deixavam, pela vestimenta, a perfumaria enquanto os odores pela casa, e evidentemente, a cor associada aos medicamentos e tratamentos realizados nesse espaço:

> Ao mesmo tempo que me orgulhava da deferência que lhe dedicavam, sofria por ter que dividir a casa com visitas nada discretas, gritando suas dores, seus desconhecimentos, impregnando-a do cheiro de velas e incensos, das cores das garrafas de remédios de raízes, das pessoas boas ou ruins, humildes ou inconvenientes, que se instalavam por semanas no nosso pequeno lar (Vieira Junior, 2019, p. 22).

A personagem de Crispina ilustra, no tópico anterior dessa pesquisa, a significação da cor vermelha, em seus olhos, portando o sofrimento que carregava. Dessa maneira, avançando o texto, reputa-se a essa referência de forma não literal, afirmando narrativamente os olhos como “cor de fogo”. Da mesma maneira, o percurso cromático resulta na cor branca evidenciada da boca, enquanto excesso de estresse no corpo e a demarcação visual da ausência de saliva devido às emoções experienciadas.

A marcação da cor vermelha se desloca na obra para ser vislumbrada posteriormente como significante, do mesmo modo que a simbologia do fogo que arde ao sofrimento dos olhos da personagem. Em seguida, cede-se lugar, na

visualidade corporal da persona feminina, para o tom acromático, como verifica-se o comentário feito acima sobre a cor preta, exemplificado na narrativa de Carolina Maria de Jesus (1996).

Percebe-se o branco e o preto como cores que fecham e finalizam discursivamente a paleta desvelada, especialmente devido a potência visual e social, como ocorre pelo relato que encerra o fragmento a seguir a respeito de si, do meio e do trabalho realizado, assim como a reflexão sobre o modo com que os moradores se sentem o executando:

> Vislumbrar Crispina no chão, aos nossos pés, com olhos cor de fogo, cabelos crespos enredados em pétalas de flores e folhas secas — algumas guardando a reminiscência da cor e certamente de algum perfume que tivera no auge do seu viço —, com a boca branca minando saliva, e o odor nauseante que exalava de seu corpo ao lado da irmã Crispiniana, foi experimentar de novo a sensação de infortúnio que nos devastou no dia em que retiramos a faca da mala e, querendo experimentar a beleza de um brilho misterioso e proibido, a colocamos na boca, completamente libertas, como se fosse possível, sem experimentar os interditos das crenças de nossos pais e vizinhos, ou sem, ainda, compreender a dominação que nos fazia trabalhadores cativos da fazenda (Vieira Junior, 2019, p. 23).

A vida na fazenda é ambientada pelas memórias de infância da narradora, como nos momentos de espantar os pássaros que vinham se alimentar da plantação de arroz. Esse contexto é resgatado na memória junto a paleta de cores que o ambiente exibia, como o preto das penas das aves que chegavam próximo ao tom azul, tamanha escuridão, em contraste à claridade da luz diurna: “Nos muníamos de galhos, pedras, tudo que fosse instrumento para espantar os pássaros, miudinhos, de penas negras e que brilhavam quase azuis na luz da manhã” (Vieira Junior, 2019, p. 29).

No contexto da primeira parte da narrativa, a natureza é especificada na paleta de cores registrada por intermédio dos animais. Na divisão seguinte, com o título “Torto Arado”, surge a presença das chuvas na região da fazenda. Junto à imprevisibilidade de quando o tempo climático mudaria, constata-se a indefinição cromática na narrativa pelo meio natural, animal e humano, que não mais aborda os tons primários ou, mesmo, o corriqueiro preto e branco de Vieira Junior (2019).

O repertório visualmente dominante pode ser deduzido no fragmento adiante pela referência no nome da região, em evocação às águas que fazem reflexo para

as personagens desde o início da narrativa: “A chuva a cada dia caía mais forte e se estendia por mais tempo, e com ela vinham as cores misteriosas do céu, dos animais e da gente que vivia em Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 68).

Em função da paleta da personagem, a cor preta é a única característica ressaltada na exposição de novos moradores que chegam à fazenda, pelo cabelo de uma das figuras femininas, evidenciando a importância para a narrativa do repertório visual e o aspecto cromático levantado em questão, como pode ser visto em Vieira Junior (2019, p. 73): “Meses depois que a escola abriu, chegou uma pequena leva de trabalhadores à fazenda. Dentre eles, uma mulher franzina de cabelos negros e lisos, de nome Maria Cabocla. Estava na companhia do marido e seis filhos”.

O momento da viuvez de Belonísia transparece na narrativa em função da vestimenta, como a cor preta o lenço, detalhe sutil entre as vestimentas. Essas roupas não são detalhadas na mesma paleta cromática, especialmente em termos de simbologia associada a maus-tratos e ausência de afeto entre as personagens. No entanto, a escolha da cor preta, dentro da dimensão vestimentar do corpo, configura o tributo respeitoso pela visualidade ao falecido, em Vieira Junior (2019, p. 102): “Como tua avó, Belonísia. Como tua avó’, ouvi minha mãe dizer, segurando meus ombros, enquanto eu amarrava um lenço negro em minha cabeça. Ela quis lembrar as viuvezes de minha avó Donana, que havia enterrado seus maridos”. Neste entendimento, conforme abordado em Cidreira (2010), a vestimenta desponta enquanto estruturação daquilo que é simbólico e capaz de gerar cultura:

> [...] a moda não só dá conta de uma certa estruturação simbólica própria de uma determinada cultura, mas gera cultura. Podemos dizer que a aparência corporal aparece, assim, não apenas como um subproduto da vida social, o efeito combinado de diversos determinismos estruturais e culturais, mas sim como fonte e aposta fundamental na dinâmica da socialização e da constituição identitária. A moda, sobretudo na sua dimensão vestimentar, pode ser considerada como uma instância imaginária e mítica, já que revela uma relação entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os outros e entre o indivíduo e a sociedade (Cidreira, 2010, p. 242 e 243).

A cor branca na narrativa, durante a descrição da personagem Maria Cabocla, revela no corpo a presença dos anos de abusos sofridos, tanto pela vida quanto pelo esposo. Apesar da pouca idade, os cabelos brancos alumiam-se, junto aos traços físicos marcantes da temporalidade, conforme relatado pela amiga

Belonísia: “Ela havia me dito, tempos atrás, que não tinha chegado aos trinta anos, mas parecia ter bem mais. Tinha muitos fios brancos entre o cabelo liso que parava na altura dos ombros” (Vieira Junior, 2019, p. 107).

O cabelo da narradora, por outro lado, apesar dos sofrimentos pessoais enfrentados, mantém a coloração da idade jovem, o tom natural preto, sendo ressaltado discursivamente pela amiga, Maria, na cena de afeto trocado entre as duas personagens femininas. Após a retirada por Maria do acessório pessoal que cobria a cabeça de Belonísia, o lenço que carregava consigo cobrindo os fios, exibe-se os carinhos praticados entre as vizinhas. Em seguida, inicia-se o penteado de tranças na segunda, condizente com a maneira como algumas outras mulheres mantinham os seus cabelos arrumados na fazenda. Neste viés argumentativo, a respeito da simbologia do ato de trançar os cabelos e do uso dos lenços na cultura afro-brasileira e africana, vale destacar o valor cultural: "O cabelo, para povos ancestrais africanos, falava muito sobre a personalidade, status, posição social e até se a pessoa estava solteira ou comprometida. Atualmente usa tranças de raiz, outro estilo que remete à ancestralidade da Mãe África” (Albuquerque, 2019, p. 37).

No contexto dos apontamentos no capítulo teórico dessa pesquisa, cabe o comparativismo histórico do uso e atenção ao acessório com as indicações de Kohler (1993) a respeito de ser um notório aparato têxtil, desde o século XVIII, a inclusão de lenço na visualidade do sujeito, principalmente em tons neutros, como na abordada cor preta. A seguida, percebe-se o fragmento literário:

> Seu cabelo é muito preto, Belonísia. Nunca te vejo sem lenço”. Sem que voltasse meus olhos para encontrar os seus, deixei que ela afundasse as mãos em mim. Parou. Foi ao quarto para pegar algo. Passou a trançar o meu cabelo, usando o pente para desembaraçar os fios, e fazia tranças rentes ao couro cabeludo (Vieira Junior, 2019, p. 109).

A passagem supracitada se distancia enquanto repertório visual, por exemplo, ao transitar entre as cores preta e cinza. Enquanto o branco marcou o envelhecimento precoce da personagem Maria por intermédio dos cabelos, e o preto a juventude mantida pela narradora, a cor cinza surge em distinção, no momento em que a personagem narra o pesadelo que a assombrou durante a noite.

Nesse sentido, os lagos já não são descritos como pretos nem refletem a imagem e a segurança pessoal da narradora. Ainda que a passagem final do sonho

faça referência direta a Belonísia como espaço de retorno, esse não constitui o foco narrativo no momento em debate. O que permeia o texto, então, é a natureza incendiada, restando apenas a destruição e o acessório, a faca da avó, como defesa de si, demarcados visualmente pela menção às cinzas no texto de Vieira Junior (2019, p. 110): “Quando me afastava, vi a mata queimar. Depois que tudo virou cinza, sem que nada me acontecesse, me percebi encurralada, sem saída. O cabo de marfim da faca de Donana aparecia quando tentava voltar para o rio”.

As cores que nomeiam esse tópico despontam no texto, como marca temporal do contexto narrado. Tratando-se do retorno da filha ao lar, Bibiana, que passou anos distante da fazenda, contextualiza-se o momento de contentamento familiar junto às mudanças de época, como o avanço tecnológico pela chegada da televisão na área rural, e o detalhamento de uso a partir da referida paleta cromática: “Era uma televisão em preto e branco com uma caixa cinza, com antenas que mal serviam e uma esponja de aço na ponta. No começo, víamos mais os chuviscos do que qualquer imagem” (Vieira Junior, 2019, p. 114).

Nessa época, Zeca, a presença paterna no meio familiar, é descrito como avançado em idade. A caracterização do homem é feita com base na presença da cor, como o tom branco nos cabelos, à semelhança do exemplo anterior analisado de Maria e o particular processo de envelhecimento. Desse modo, reputa-se, pela presença da dor, igualmente o preto e o branco no parágrafo acima, a marcação de temporalidade, ainda que nesse caso ocorra de modo individual e não diretamente como marcação histórica ao meio em que as demais personagens viviam: “Meu pai estava envelhecendo, se encurvando com o tempo, os cabelos ficando brancos de forma lenta, mas ainda trabalhava de domingo a domingo. Não falava em parar” (Vieira Junior, 2019, p. 115).

A cor branca retorna ao fim da segunda parte da obra pela máscara que chega, conforme a idade da narradora avança, desvelando-lhe os anos transcorridos e as impressões pessoais da experiência por intermédio dos cabelos, que se lê pelo viés argumentativo de Gobira et. al (2023): “O cabelo pode simbolizar componentes de uma cultura e se estabelecer como indicador símbolo da idade, do gênero, dentre outros”.

Desta forma, a imagem dos cabelos brancos e da passagem do tempo é

recorrente no sistema literário e das artes, e mesmo nos trechos bíblicos do mito cristão: “O cabelo grisalho é uma coroa de esplendor; alcança-se no caminho da justiça” (Provérbios 16:31). Do mesmo modo, percebe-se os fios na referida paleta no trecho de Ruth Guimarães (2021), do conto “Os grãos de milho”, ao tratar de São Pedro: “Alisava bondosamente as grandes barbas brancas e fazia tilintarem nas mãos trêmulas as chaves do Paraíso” (Guimarães, 2021, p. 21). E, ainda, ao se referir ao demarcador da idade de outra personagem, em “A teia da aranha”, como pode ser percebido: “Certo dia, apareceram na sua tenda dois peregrinos, um moço muito suave e um velho de barbas brancas” (Guimarães, 2021, p. 97).

A identidade da personagem se altera paulatinamente ao longo do romance. Diante de si, repleta de variadas reflexões e memórias, pondera sobre a utilidade de deixar o registro dos percursos para o ‘outro’. Considera-se que isso representa a forma de conhecimento e aprendizagem de vida que beneficiaria tanto quem documenta a vivência quanto aqueles que se deparam com os relatos da mulher com cabelos brancos e experiências adquiridas:

> Se soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai se tornando branco, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse (Vieira Junior, 2019, p. 127).

Dessa maneira, a mencionada máscara branca (idade) que recobre a identidade da personagem e a percepção de si, por analogia ao legado que pretende deixar no mundo, expande-se narrativamente ao seu meio. Manifesta-se esse dado em função da relação entre a luz solar e a percepção da narradora, em momento que enxerga, a partir do reflexo da natureza, as coisas na mesma paleta neutra, com o branco dominando a visão: “O sol era tão forte que quase tudo ao alcance de minha visão estava branco, refletindo a luz intensa do céu sem nuvens” (Vieira Junior, 2019, p. 138).

Na terceira parte da narrativa, a cor branca ressurge pela presença feminina, Mãe Salu. A personagem caracteriza a si e a identidade junto aos fios brancos desde a juventude, do mesmo modo que pela maneira do penteado, mantendo-os naturais, sem alisamento, e cobertos pelo acessório do lenço, à semelhança do que faziam as demais mulheres da fazenda, como anteriormente comentado em análise da obra: “Mãe Salu dizia desde sempre que seu cabelo já tinha muitos fios brancos

aos dezoito anos. Deixou de alisá-lo a ferro e o guardou sob os lenços que a maioria das mulheres camponesas usava" (Vieira Junior, 2019, p. 180).

A narrativa em Itamar Vieira Junior (2021), *Doramar ou a odisseia,* com o conto "A floresta do Adeus", faz uso da cor branca para idealizar a pessoa idosa e o envelhecimento conjunto das protagonistas que partilham de seu afeto e, no presente, são impedidas, visto que a figura masculina se encontra presa e separada da amada prima: "Rosa e Luís com os primeiros cabelos brancos, com os corpos declinando tenuamente, a face se entranhando de linhas mágicas do tempo, cada marca era um dia no calendário da existência" (Vieira Junior, 2021, p. 19).

Deste modo, como ocorre com a visualidade da velhice pela referida paleta nos fios de cabelo, demonstra-se a mesma caracterização para as mulheres mais velhas da família, como descrito na tia: "[...] seu lenço rendado cobrindo os cabelos da luz que descia clara do céu, as sementes vertendo de suas mãos" (Vieira Junior, 2021, p. 19).

Por conseguinte, a cor branca descreve a passagem do tempo para Rosa, refletindo a espera pelo amado e as subjetivações que tal decisão pode suscitar. Com a maturidade e a sabedoria adquiridas, a visualidade transmite a mensagem de integridade da personagem diante do processo de envelhecimento e das mudanças que acompanham essa fase da vida, sendo cuidada pelas tias: "Penteava seus cabelos, nos quais surgiam os primeiros fios brancos, sem permitir que desistisse, sem ouvir uma palavra sobre o que sentia, mas capaz de saber tudo que seu corpo e sua alma desejavam" (Vieira Junior, 2021, p. 23).

Em "Farol das Almas", segundo conto de Vieira Junior (2021), na obra *Doramar ou a odisseia,* ilustra-se o branco como o outro que escraviza os povos no texto. No momento em questão, que surge a demarcação étnica, os sujeitos violentados reagem, e em ato de revide, retiram as vidas daquelas personagens que antes agiram contra os seus familiares: "Nem soubemos dizer porque os homens brancos a quem estendemos as mãos para os nossos barcos foram afogados também por elas" (Vieira Junior, 2021, p. 26).

O conto "Alma" (Vieira Junior, 2021) exibe a protagonista se referindo à pele preta, de modo que a cor se associa à condição de sujeito e às injustiças étnicas enfrentadas. O branco é associado aos senhores escravocratas, à opressão e ao

poder da violência, como é percebido no momento em que Alma fala da mulher que a escraviza: “[...] ela não gostava da minha pele preta, e minha avó disse que do outro lado do mar, na sua aldeia, não havia brancos, e eu não queria ser branca e perversa como minha senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 53).

A branquitude dos colonizadores é contrastada com a pele preta da protagonista, representando as desigualdades sociais e as hierarquias de poder que existem na narrativa. O branco é usado para irradiar o privilégio, a dominação e a autoridade dos opressores sobre os escravizados: “[...] eu cresci assim, servindo, sem letras, sem estudo como os homens brancos, sem posses como eles” (Vieira Junior, 2021, p. 54).

Neste sentido, a protagonista reflete sobre a individualidade. Expressa-se o desejo por liberdade e se questiona a humanidade em comparação com a de terceiros: “[...] eu que queria o céu, que desejei muitas vezes não viver, que duvidei ter uma alma como minha senhora branca, carreguei nas minhas costas o peso das minhas correntes” (Vieira Junior, 2021, p. 37).

Desta maneira, é descrita a mudança na paisagem que a protagonista encontra durante a jornada. As cores, inicialmente vivas, tornam-se gradualmente menos perceptíveis, a ponto de o meio ser descrito como um branco fantasioso, refletindo a passagem do tempo e as internalizações da personagem, especialmente em sua exaustão: “[...] fui caminhando, as árvores foram secando, elas tinham poucas folhas, o verde foi se tornando branco, cinza, verde pálido, marrom-claro” (Vieira Junior, 2021, p. 40).

A protagonista relata os efeitos do sol na pele, com a intensificação da cor negra, que revive, se destacando em contraste com a paisagem desbotada discutida anteriormente: “[...] fui encontrando o sol que parecia não ter pena de mim, porque me ardia, eu ia ficando mais preta, o sol me deixava mais preta, mas nem sentia, só queria chegar a algum lugar” (Vieira Junior, 2021, p. 43).

A alusão à cor preta é usada como insulto por parte dos escravocratas, enquanto tentativa violenta de negação da etnia do outro. A protagonista e Luiza, pessoas negras, sentem o peso das acusações dirigidas a Inácio, demonstrando a maneira como o preconceito com a cor da pele é usado como ferramenta de discriminação: “[...] ele culpou Inácio pelo estado do barco, o chamou de muitas

coisas, a palavra negro sempre vinha na frente, minha pele ardia, acho que a de Luiza também, a água começou a entrar no barco" (Vieira Junior, 2021, p. 46 e 47).

No momento em que Alma mostra determinação para se proteger de possíveis agressões, a descrição da pele coberta de barro sugere a conexão profunda com a natureza e o ambiente, assim como a comparação de sua cor com a da árvore, destacando a relação com a terra e as forças naturais, de modo a reforçar a identidade e resistência ancestral: "[...] armei minha alma para devorá-lo se ele viesse me ferir, eu era uma selvagem passadas tantas luas, com a pele negra coberta de um barro marrom, que colava na pele com meu suor e me deixava com uma cor de árvore" (Vieira Junior, 2021, p. 43 e 44).

A observação do céu azul e das nuvens brancas, esperando a chegada da chuva, criam a atmosfera de contemplação, enquanto a personagem reflete sobre seu meio e aguarda com expectativa o alívio que a chuva pode trazer. O contraste entre o azul do céu e o branco das nuvens destaca a noção de beleza e a imprevisibilidade da natureza: "[...] fiquei deitada, o céu era muito azul, tinha nuvens esparsas, brancas, esgarçadas num céu que me traria chuva" (Vieira Junior, 2021, p. 49).

A reflexão presente na obra a respeito da fome da personagem e a manipulação de seus abusadores, que tentam fazer com que ela veja a escassez como um presente e bênção, surgem de modo a evidenciar a desumanização que a mulher enfrenta na narrativa, enquanto as personagens dominantes tentam distorcer a realidade para justificar a exploração, posto em Vieira Junior (2021, p. 50): "[...] a fome que me acompanhou a vida toda, queriam que a entendesse na casa-grande como dádiva dos meus senhores, queriam que a visse como dádiva do deus branco, o regalo do prato que me estendiam os restos".

O repertório visual do conto, especialmente com as cores branco e preto, serve para abordar as discussões e saberes presentes na obra, tal como a maternidade forçada e a exploração do corpo feminino, enquanto Alma se percebe obrigada a cuidar dos filhos de outra, mesmo que tenham lhe roubado seus próprios: "[...] eu deitei aquele menino que chorava no meu colo, deixei sua pele branca na minha pele preta, porque seu choro queria o calor de um corpo" (Vieira Junior, 2021, p. 53).

Ao ser forçada a cuidar da criança branca, filho da dona da casa em que era mantida, Alma se demonstra empática mesmo em face da opressão. A descrição da pele branca do menino, contrastando com a pele da narradora, ressalta as diferenças étnico-sociais presentes na sociedade: “[...] meu leite precioso que alimentou os filhos brancos da minha senhora, eu que perdi meus filhos levados para longe, amava aqueles filhos brancos tão pequenos da minha senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 52).

Conforme mencionado, indica-se no conto a imagem dialógica da pele branca da criança com a preta da mulher adulta, Alma, sugerindo a proximidade física e emocional de ambas, bem como se apontam as disparidades: “[...] sentiu o cheiro do peito que o amamentou, aquela pele branca deitou na minha pele preta” (Vieira Junior, 2021, p. 53).

A cor branca no cabelo, conforme nas demais narrativas, associa-se à maturidade, tendo a visualidade como símbolo das afetações vividas e a transcendência da rotina anterior, destacando a importância da maternidade para Alma: “[...] e eu que já estava ficando velha, que já tinha cabelos brancos que tirava com minhas mãos, percebi que meu ventre crescia, avançada em anos, esperava um filho como uma mãe velha” (Vieira Junior, 2021, p. 50 e 51).

No deslocando da cor para o “eu”, Alma, e chegando ao outro, a mulher que a explorava, percebe-se a diferenciação devido a conformidade aos padrões eurocêntricos. Evidencia-se pela mulher que exerce a violência no conto a complexidade dos ideais de clareamento. Além disso, constata-se a artificialidade do pó utilizado, ressaltando as camadas por trás da obsessão pela branquitude: “[...] essa senhora muito branca com pó de arroz no rosto para ficar mais branca” (Vieira Junior, 2021, p. 53).

O branco associa-se à divindade, percebida como opressora, sendo que a visualidade ressalta as brutalidades infligidas às comunidades negras ao longo da história: “[...] esse deus branco deles não fazia justiça, talvez não gostasse do nosso povo” (Vieira Junior, 2021, p. 53). A representação da cor na narrativa atribui-se especialmente à autoridade, conforme referido em Vieira Junior (2021, p. 53): “[...] adorava um deus branco como os que arrancaram minha avó da roça de inhame, do outro lado do mar, um deus branco que veio jogando corpos pretos pelo mar, um

deus branco que não achava que também tínhamos alma".

A protagonista, Alma, expressa a sensação de estar encurralada na condição de escravizada, junto a metáfora animalesca utilizada, que sugere a percepção dos colonizadores como monstros predadores da sociedade. A menção aos que fugiram destaca a realidade brutal da caça aos povos dizimados no Brasil, revelando as consequências violentas para aqueles que tentaram inquirir a emancipação: "[...] eu, Alma, não podia fugir e deixar meus senhores como onças soltas para vierem me caçar, muitas vezes vi como eles caçaram os homens pretos que fugiram" (Vieira Junior, 2021, p. 54 e 55).

Desta maneira, ocorre o ato de resistência na narrativa contra o sistema escravocrata vigente, no qual a personagem negra busca se libertar da tirania dos exploradores brancos, que compõem a fonte direta de seu sofrimento. Neste encaminhamento narrativo, a mulher coloca veneno na alimentação que é diariamente forçada a preparar. Percebe-se, nesse conto, "a ideia de uma apoteose da civilização pela morte final da monstruosidade representada nas artes, como o gozo do espectador ao assistir o odiado vilão encontrar seu final trágico em uma obra cinematográfica ou teatral" (Camilo, 2021, p. 132). Assim, pode ser compreendido a respeito da leitura da monstruosidade com que agem os escravocratas, animalizados pelo discurso ao serem comparados a onças, e que são mortos ao final do conto:

> O autor Sens (2019, p. 183) caracteriza, a respeito desse direcionamento, a questão de que "O animal 'autêntico' nunca será humano, mas a mesma afirmação não pode ser garantida acerca do monstro, por que ele é um ser volátil. A incerteza culmina num medo que se divide, indeciso, entre a repulsa e o desejo; o medo e a curiosidade." Ou seja, percebe-se o monstro sempre nesse espaço de transitoriedade entre a possibilidade ou não de ser entendido como ser humano, e principalmente, para esse autor, não está desassociado da nossa habitual referência quanto aos extremos entendimentos sobre humanidade e animalidade, pois: "[…] quando o homem se avizinha demais da natureza, da animalidade, há o engendramento de monstros – sejam eles teratológicos ou fantásticos […]" (Cardoso, 2019, p. 239, apud Camilo, 2021, p. 87).

A seguir, observa-se a descrição da protagonista simulando não escutar os chamados dos exploradores na cozinha, ressaltando a determinação em não ser subjugada, enquanto aguarda a concretude de sua resistência: "[...] servi meus senhores com suas caras brancas, eles começaram a comer, chamaram por mim,

fiquei quieta na cozinha fingindo que não escutava" (Vieira Junior, 2021, p. 55).

Neste desdobramento, lê-se a conduta da personagem como a tomada de consciência, em concomitância com a necessidade em alterar a condição que lhe foi imposta, a partir de Gomes de Jesus (2021, p. 88):

> O gesto de matar seus senhores envenenados assume, no conto, uma espécie de tomada de consciência de Alma, especialmente após a morte de Inácio, seu companheiro que sofre uma série de castigos durante a travessia da ilha onde moravam para a cidade em que habitariam com os senhores falidos.

Por última análise do conto, nesta perspectiva cromática, há a descrição da cena em que os escravizadores receberam o revide de Alma, com a descrição fatídica dos corpos com as bocas espumando após faleceram, o que estabelece a imagem da vingança recebida junto a paleta selecionada. Evidencia-se, ainda, a presença dos cacos de louça pelo chão encenando a memória da dimensão de caos e da nova ordem vigente: "[...] voltei para a sala para olhar se ainda respiravam, todos os dois agora muito azuis com uma espuma branca saindo pela boca, aqueles cacos de louça pelo chão, louça de que a senhora tanto gostava" (Vieira Junior, 2021, p. 55).

No texto "A oração do carrasco" (Vieira Junior, 2021), verifica-se a presença da cor preta sugerindo a ligação direta com a terra e a atividade do fazer, enquanto trabalho manual com a natureza. A terra negra entoa a presença da fertilidade, com o frescor do novo dia de renovação: "Minhas mãos terão o frescor do dia que nasceu. Serão como o orvalho sereno a se formar na próxima hora. Minhas mãos de unhas negras de terra serão o toque do pai que ajuda a preparar o filho para a vida" (Vieira Junior, 2021, p. 57).

A presença do capuz negro no conto serve como item de vestuário e símbolo de desconhecimento. A cor sugere o sigilo da profissão da personagem principal, o carrasco: "Em passos mínimos e silentes, para que nem a mulher nem os filhos despertassem, pegava a corda, o capuz negro, a grande arma" (Vieira Junior, 2021, p. 65).

A paleta cromática do rio presente no texto, sendo dominantemente preta, faz indicação das ideias de escuridão e profundidade, em distinção à vegetação. As visualidades, concomitantemente, refletem diferentes estados de vida e crescimento:

“Fechava a porteira da casa. Descia até a margem do rio negro. Caminhava pelas trilhas entre a mata seca ou verde, escutando os sussurros selvagens do vento” (Vieira Junior, 2021, p. 65).

Por assim, neste conto, o capuz como vestimenta é mencionado como parte do ritual de execução feita pelo carrasco. A cor torna visível a seriedade da atuação. A remoção do capuz negro ao final do processo registra o término da tarefa e o retorno à normalidade, em revelação e introspecção póstumas, como se tem em Vieira Junior (2021, p. 66 e 67): “Todo o seu caminho era realizado com uma oração, até os momentos finais, quando o corpo do sentenciado jazia sem vida. Ao deixar o tablado, na trilha que margeava o rio, retirava seu capuz negro para guardá-lo junto à corda”.

Na narrativa de Itamar Vieira Junior (2021), com o conto “O espírito *aboni* das coisas”, evidencia-se pela presença da cor branca o simbolismo da Yama, descrita com a presença da ancestralidade, com pelos na referida cor, a aura de divindade, o poder e, notoriamente, o aspecto espiritual: “Tokowisa não quer desagradar a *yama* que o visitou em sonho para indicar o local onde estava a palmeira de abatosi. A *yama* apareceu com olhos de fogo e pelos muito branco” (Vieira Junior, 2021, p. 81).

No conto, o contraste entre o protagonista dos povos originários, Tokowisa, e os homens brancos é evidente, pois, enquanto a personagem principal está imersa na natureza e em conexão espiritual com os parâmetros naturais, os demais são descritos como estranhos a essa harmonia: “Tokowisa não tem certeza de que os brancos são humanos *jarawara.* Os homens brancos não temem a maldição reservada aos que desrespeitam a terra *wami*” (Vieira Junior, 2021, p. 82).

Deste modo, a cor branca encapsula a pele dos colonizadores europeus e a presença invasiva, desvinculada da terra, em correlação com a espiritualidade na narrativa, como se percebe em Vieira Junior (2021, p. 82): “Os homens brancos acham que eles existem sozinhos e que as árvores e os animais são desprezíveis. Os homens brancos matam velhos, matam mulheres, matam homens, matam crianças, tudo para levar o corpo das árvores”.

No aspecto do impacto ambiental e de desastre ecológico, a referida paleta cromática pela cor branca exibe a imagem de autoridade que sugere tecnologia avançada e destrutiva, como pela presença do armamento dos homens brancos:

“Os brancos têm madeira que cospe fogo e sangra os homens até a morte. [...] Tokowisa ouve estrondos que se parecem com o som da madeira que cospe fogo dos homens brancos” (Vieira Junior, 2021, p. 83).

Assim, percebe-se a devastação causada pela tecnologia bélica vinculada à branquitude, exacerbando o contraste entre natureza e técnicas invasivas: “Tokowisa começa a ver um clarão na floresta que indica que há homens brancos retirando árvores sem seu espírito *aboni*” (Vieira Junior, 2021, p. 82). Detecta-se, neste trecho, a possibilidade de proximidade do branco com a ideia de punição amplamente presente no mito cristão, que se utiliza narrativamente do fogo:

> Para os cristãos ‘não inteiramente bons’ – a grande maioria -, impõe-se uma purificação necessária, que São Paulo havia prescrito pelo fogo. Faltava definir o local, a forma e a duração. Do mesmo modo, durante os vários séculos que viveram na ideia de que o fim dos tempos estava próximo, havia a interrogação quanto à condição intermediária dos eleitos: um sono, um descanso, que Tertuliano (II d.C), tinha designado como refrigerum, enquanto alguns falam do “seio de Abraão”. – esta dobra do manto do patriarca onde as almas estão à espera (Vovelle, 2010, p. 27).

Por conseguinte, a cor branca, desenhando a etnia dos colonizadores, torna-se a visualidade do destino trágico e punitivo que Tokowisa acredita que os invasores merecem pelas ações desrespeitosas praticadas: “Tokowisa pode sentir o alvoroço na selva. Sabe que os espíritos *aboni* do céu *neme* serão implacáveis com sua vingança contra os homens brancos” (Vieira Junior, 2021, p. 83).

Desta maneira, após a destruição ecológica supracitada, o branco como repertório visual na narrativa surge pela metáfora discursiva da morte, ancestralidade e transcendência espiritual: “Tokowisa partirá para o céu *neme.* Vai habitar o céu *neme* e encontrar todos que já partiram. As árvores mortas pelos brancos e os animais que comeu” (Vieira Junior, 2021, p. 84).

A cor evoca a dualidade com imagens de pacificidade celestial e existência ultrapassando a vida terrena, contrastando com as ações destrutivas e mortais dos abusadores dos povos originários: “O araçari *howaraka* que viu na vida não é branco, mas o araçari *howaraka* que pousa e olha para Tokowisa é branco e tem os olhos vermelhos como a *yama” (*Vieira Junior, 2021, p. 85).

O mencionado araçari branco é a manifestação de espiritualidade que observa o protagonista Tokowisa em sua jornada, em que a referida paleta do

araçari emana o sentido da sabedoria e o aspecto de mensageiro dos espíritos, que junto aos olhos vermelhos, denotam transcendência. O momento final quanto à cor branca no texto, com o araçari pousando no braço da personagem, ressignifica cromaticamente a conexão ancestral e reconhecimento de Tokowisa por parte dos espíritos da natureza. A cor enfatiza seu papel emblemático na narrativa, indicando proteção e orientação: “Tokowisa leva tudo para sua canoa, repousa numa das mil margens do rio *faha,* e o araçari *howaraka* branco e de olhos vermelhos o observa. Tokowisa o chama e levanta o braço. O araçari *howaraka* pousa em seu braço” (Vieira Junior (2021, p. 85).

No conto “Na profundeza do lago” (Vieira Junior, 2021), a cor preta desponta enquanto mecanismo que cria ilusão visual e desperta as primeiras afetações das personagens na narrativa. O dado simplista e mundano, o saco, revela se tratar da preguiça atravessando a estrada que cruza o caminho dos protagonistas, e a paleta estudada serve como contraponto ao exposto, destacando o momento de revelação. A expectativa inicial de algo banal é subvertida quando a personagem percebe que há algo mais complexo acontecendo: “Ele parou o carro quando percebeu que o que se movimentava pela estrada não era um saco preto, como havia imaginado cinquenta metros atrás” (Vieira Junior, 2021, p. 87).

De modo a construir a tensão inicial do enredo, a cor preta sugere o mistério que é transparecido. Postumamente ao estranhamento e à aceitação, o simbolismo da vida percorre junto à travessia do animal. O preto, em religiões de matriz africana, designa o resguardo espiritual e a transmutação de energias negativas. Em rituais umbandistas, relaciona-se a entidades espirituais, como exus e pombagiras, que têm papéis específicos na proteção, abertura de caminhos e resolução de problemas. Esse direcionamento será fundamental ao longo do texto, especialmente por parte da voz feminina, que se depara com as descobertas sobre as condições e violências que ocorreram durante a construção de sua casa: em função da submissão à miséria para os povos originários, devido ao muro feito em sua propriedade e que lhes barrou o acesso à água do rio.

Em “Inquieto rumor da paisagem”, por Vieira Junior (2021), a cor branca surge ao olhar em simbolismo visceral de finitude e vida, com a metamorfose, em uso ritualístico do componente biológico evocador de tal paleta: “Dentro de algumas

semanas, poderá contar os ossos protuberantes nas margens de seu corpo. Retiram-lhe a gordura branca, pedaço a pedaço, e dela fazem luz" (Vieira Junior, 2021, p. 96).

A seguir, descreve-se a presença da carcaça do enorme peixe encalhado na ilha, com a referida cor do branco, e resgata-se a presença espiritual e de ancestralidade da protagonista, que se vê conectada ao ser moribundo que parece lhe pedir auxílio em seus momentos finais: "No lugar onde o animal agonizava, agora habitava uma grande carcaça branca sobre pequenas poças de restos e vísceras" (Vieira Junior, 2021, p. 96 e 97).

Neste viés, dentro do contexto da cultura afro-brasileira, os trechos estudados são interpretados à luz de práticas religiosas, rituais de proteção e de conexão com o sagrado ancestral. A cor pode ser vista como um escudo espiritual contra a violência e a colonização, representando a resistência cultural e espiritual às forças opressivas.

O conto de Itamar (2021), "Meu mar (fé)", tem a embarcação branca como sinal de intervenção para a protagonista que se encontra lançada ao mar. Aponta-se, neste trecho, a associação às missões de salvamento, como ocorre neste contexto de emergência marítima: "Meu grito foi de desespero, para que você despertasse daquele sono [...] então uma embarcação branca, menor que aquela que estávamos, se aproximou lançando boias" (Vieira Junior, 2021, p. 101). Assim, dentro do recorte da cultura afro-brasileira, a cor evoca imagens de resgate para a personagem, como o espiritual (tal o título do conto que evoca a crença em reencontrar o amado), proteção e luta emancipação, como foi o objetivo da travessia marítima.

Desta forma, em Vieira Junior (2021), com o texto seguinte "Doramar ou a odisseia", percebe-se a paleta visual condizente à paisagem urbana. A cor branca ilustra parte integrante do cenário, contrastando com as demais visualidades, e em presença neutra, pouco dominante e presente em todos os lugares simultaneamente, como se fosse onipresente: "As luzes dos postes começavam a se acender, entre as árvores mortas, as gramas semeadas, o asfalto carregado de sons e cores, as lanternas vermelhas, amarelas e brancas, o som dos motores, a cidade" (Vieira Junior, 2021, p. 114).

Na discussão sobre a narrativa afro-brasileira e a utilização da cor branca nos textos de Vieira Junior, a cor é construída de maneira generalizada e ampla nos diversos contextos em que se percebe inserida, no encalço como desponta nos detalhes corporais das personagens, como pelo cabelo, que opera como metonímia da sabedoria adquirida com os anos que transcorrem, assim como a espiritualidade lida pelo simbolismo dos trajes: “[...] enchiam de ternura o olhar de dona Santa, pequenina e encurvada, cabeça branca e pele negra, vestida de branco, que morava numa casinha do outro lado da rua” (Vieira Junior, 2021, p. 114).

Enquanto reflexão sobre o tempo e a mudança, a cor se constrói pelo resultado natural do envelhecimento, tal e qual um símbolo das subjetividades adquiridas ao longo da vivência. A mãe elucida o contraste entre a expectativa social e a autoimagem refletida pela arrumação do cabelo, tidas em Vieira Junior (2021, p. 125): “Minha mão sobe para o cabelo, ajeito os grampos acima de minha orelha. Meu cabelo tão branco, eu vejo, e quando eu era menina meu cabelo era preto, mas agora está branco e minha mãe vai reclamar se eu não o pentear”.

Neste direcionamento, como separação dos espaços e, notoriamente, hierarquia social, a referida paleta descreve o símbolo de poder e privilégio associado aos patrões, ao tratar de delimitar o teto da casa. O recurso cromático se distingue da experiência e posição da narradora, cuja perspectiva é moldada pela relação com o espaço doméstico: “[...] olho para o céu que é o teto branco da casa de meus patrões” (Vieira Junior, 2021, p. 126).

O penúltimo conto estudado do escritor, “Voltar”, tem a visualidade usada ao pintar, em palavras, a personagem de uma maneira que associa sua aparência à luz lunar, em comparação que sugere uma qualidade distante, como se estivesse em diálogo com algo celestial, na visão da voz originária: “A velha índia a chamava de Maudigá, porque era branca como a lua” (Vieira Junior, 2021, p. 130).

Adiante, a visualidade do branco esboça a sensação de desorientação, assim como o grisalho, que representa o cinza dos cabelos na velhice e é a cor intermediária entre o preto e o branco, indicando a fase de transição. A névoa que cobre a visão da personagem encena a dificuldade em enxergar a realidade com clareza, refletindo sua confusão interna e estado emocional, como se fosse onírica: “Quando ela desceu no centro da cidade, vagou sem rumo, de rua em rua, os

cabelos grisalhos soltos, uma névoa permanente que lhe cobria os olhos" (Vieira Junior, 2021, p. 137 e 138).

Deste modo, constata-se no texto a presença visual como barreira de comunicação e compreensão do outro, em que não se vê cumulativamente a cor, destacando-se a dificuldade em entender o que está além de si. Por assim, verifica-se o desbotamento cromático como reflexo da perda de vivacidade pessoal: "Divina segurou sua mão e perguntou se ele a perdoava. Ele tentava ver além do branco que enevoava os olhos dela. Talvez tenha feito tanto esforço que seus próprios olhos agora estavam desbotados também" (Vieira Junior, 2021, p. 142).

Em "manto de apresentação" (2021), o preto associa-se diretamente à identidade da personagem narradora, que se destaca enquanto presença que resiste em meio à luta e solidão. A cor, na narrativa, posiciona o revide como meio de proteção, o equilíbrio entre a vivência individual e a coletiva e a ressignificação cotidiana. Neste contexto das artes, utiliza-se de modo a enfatizar a importância e a persistência da voz que orienta os seres viventes: "[...] eu sou a voz, escrita em símbolos minúsculos por não ser maior que nada, a voz feminina e negra, a voz que existe em tudo que guia os seres viventes por horizontes de luta e solidão" (Vieira Junior, 2021, p. 144).

Desta forma, na obra, a cor branca surge a seguir como a marca visual que combina as cores neutras e sugere o equilíbrio entre as aspirações e a realidade, a dualidade pelo ideal e aquilo vivido. Em um processo de revelação e crescimento, prioritariamente espiritual, o tom do texto engloba o novo tempo e a compreensão daquilo surgido pela experiência contínua. Observa-se o uso da linha que costura na referida paleta, de modo a bordar o coração que inscreve o esforço consciente da criação, especialmente em aspectos positivos, com o qual o trabalho parece findar em múltiplas possibilidades, posto em Vieira Junior (2021, p. 149 e 150): "[...] tua rosa pura desabrochará com os destinos dos homens, marcada com as cores no manto, se perguntarem por teu nome digas 'tu estás falando com Jesus', com a linha branca e o trabalho das tuas mãos bordarás um coração branco".

De modo similar, em *Salvar o fogo,* a presença do preto recobre os corpos e os cabelos, funcionando como herança, enquanto pertencimento étnico e marca de visibilidade social. No retrato construído por Luzia para se tratar de Moisés, o filho

criado como irmão, o cabelo na referida paleta remete a ancestralidade que integra os moradores da Tapera. Esse preto é matéria de identidade, cor que guarda a memória da família e de seus atravessamentos:

> Com um pouco de cada um de nós; o cabelo liso, preto — era o de Mariinha; os olhos pequenos e rasgados, ainda mais na claridade do dia, feito os de alguma avó índia que meu pai dizia ter; a boca grande feito a nossa, a boca da gente cabocla e negra da Tapera (Vieira Junior, 2023, p. 103).

Na personagem de Zoraide, o cabelo escuro se junta à boca pintada e ao formato do vestido, compondo a imagem de atração e potência feminina. O que se constrói na figura dessa mulher pela intensidade que sustenta o desejo, de si e do outro:

> Minha vida era de casa para a igreja e da igreja para casa, e de casa para o rio durante a semana. Mas tenho memória de ver Zoraide pintada, a boca rubra, os cílios grandes e o cabelo arrumado, preto, cheio, pedindo para ser vista. Usava um vestido curto, os homens paravam de trançar as redes de peixe apenas para a ver passar (Vieira Junior, 2023, p. 125).

Há, porém, o preto associado ao recolhimento e ao peso da moral religiosa e ocidentalizada. O luto fechado e o véu da beata Isabel constroem a leitura de clausura e devoção, em que a cor desponta como barreira entre o corpo e o olhar alheio: “As terras das roças pertenciam à viúva e beata Isabel, senhora de passar o dia de vela acesa e rosário na mão. Vivia de luto fechado e chegava à missa sempre de preto e véu cobrindo o rosto” (Vieira Junior, 2023, p. 140).

Nos cabelos tingidos de preto que deixam ver as raízes brancas, a cor escura se torna tentativa de não ceder à passagem temporal, um cuidado contra o envelhecimento que, inevitavelmente, se desponta com naturalidade: “Tinha o cabelo pintado de preto, mas as raízes grisalhas mostravam que não era mais a mesma mulher de encantos que havia feito os homens da Tapera se perderem” (Vieira Junior, 2023, p. 184).

No registro étnico da cor preta, o homem em questão, que não tem terra, casa ou família surge na narrativa como elemento de ruptura das expectativas familiares e sociais, revelando o peso das hierarquias e do violento preconceito: “Maria Cabocla sabia do grande desgosto que seria para sua mãe Alzira, porque Aparecido era homem preto, sem terra nem casa, sem pouso nem família, e decerto

desgraçaria a vida da filha por não ter nada de melhor a lhe oferecer" (Vieira Junior, 2023, p. 207). Denota-se, de modo similar, o contraste com a gradação de tonalidades que revela o racismo estrutural: "O meu destino podia ser diferente do de Mariinha. Aquele homem não era branco, eu bem via, mas reluzia claro. Era perfumado, gargalhava, não eram bons modos, tudo bem, 'mas qual o rapaz que não fazia o mesmo?', minha mãe perguntou" (Vieira Junior, 2023, p. 116).

O branco, por sua vez, associa-se à passagem do tempo e à disciplina imposta. Nos cabelos que embranquecem, torna-se rastro de envelhecimento e medida do tempo, revelando fragilidade e memória corporal: "Pois eu me sinto velha, minha mãe. Nasceu um fio de cabelo branco esses dias, logo vou ter cabelo grisalho, como foi com a senhora" (Vieira Junior, 2023, p. 133). Bem como, constata-se de modo semelhante, a seguir:

> A medida do tempo eram as cabeleiras grisalhas, os fios brancos. Eram as rugas e a pele começando a se tornar flácida. Era a deformidade nas costas de Luzia, que parecia ter diminuído mas ainda demarcava seu corpo como um espaço indissociável do mundo onde se encontrava. Era a aparente fragilidade da magreza de Maria Cabocla (Vieira Junior, 2023, p. 276).

Na pele clareada pelo uso constante de barrela, o branco torna-se resultado do trabalho de limpeza ritualística, disciplinadora, inscrevendo nas mãos e nos têxteis a marca da submissão a padrões de ordem: "Com meus pés nas águas, eu já não era apenas uma corcunda, um cabelo crespo e trançado e a pele de mãos que afinavam de tanto usar barrela para deixar tudo mais branco" (Vieira Junior, 2023, p. 169).

O tom das paredes caiadas e dos lençóis quarados remete ao esforço contínuo de renovação e controle estético: "As paredes eram caiadas de branco com uma tinta ordinária todos os anos antes do início do período escolar (Vieira Junior, 2023, p. 39). Esse branco é construído, mantido às custas de labor e repetição. É a cor da exigência monástica de regra e de vigilância: "Para os lençóis mais encardidos usava barrela. Fervia os tecidos num caldeirão alimentado por uma fogueira no quintal; deixava para quarar à espera do branco imaculado exigido pelos monges" (Vieira Junior, 2023, p. 321).

No livro que reúne contos de Tônio Caetano (2020), *Sobre o fundo azul da infância*, o primeiro, de título igual ao da obra, aborda a cor preta e a branca

enquanto demarcação étnica para falar das memórias de infância do narrador e a diferença das nomenclaturas entre pipa e pandorga: “Pipa tinha cara de parque, beira da praia, criança branca correndo com o pai tentando ‘empinar’” (Caetano, 2020, p. 22). Deste modo, o narrador, enquanto menino preto, prioriza o uso do segundo termo para relatar as experiências vividas durante as brincadeiras de criança: “Pandorga tinha cara de topo de morro, de pele negra e cabelo crespo, de amigos bem longe dos pais. Enfim, pandorga não se empinava, pandorga se soltava” (Caetano, 2020, p. 22).

O conto “Camelos”, de Caetano (2020), evidencia a cor branca no detalhe das unhas do amigo do narrador, Teco, em divergência a cor mais retinta de sua pele. As unhas alvas se tramam com marcas da ansiedade que a criança carrega em si, descritas em detalhes pelo protagonista: “As mãos dele eram grandes, lisas, dedos longos e escuros contrastando com as unhas bem brancas e roídas” (Caetano, 2020, p. 27). Inclusive, neste sentido, o narrador percebe a diferença da mão do amigo para as suas, que são descritas como habilidosas nos deveres escolares, e também, no trato cotidiano com as vestimentas, pois, sabiam: “[...] passar de primeira a linha pelo buraco da agulha e disfarçar furo na roupa” (Caetano, 2020, p. 27).

No trabalho de retirar o plástico das carteiras de cigarro, o narrador, brincando com o amigo Teco, faz emergir ao olhar o repertório da cor branca como visualidade para a memória, como observa-se em Caetano (2020, p. 27): “Imitando o Teco, desmanchei lentamente uma carteira e acabei com suas folhas: a branca com a linha dourada na ponta e a outra em que a marca do cigarro era impressa”. Deste modo, o branco surge em entrelace com o amarelo, que foi assemelhado ao metal do ouro pela inocência juvenil: “Dependendo do preço do cigarro, era uma cor, um desenho, um brilho diferente. – É ouro esta bordinha? – A pergunta idiota pulou da minha boca” (Caetano, 2020, p. 27 e 28).

Neste sentido, Teco se refere indiretamente ao político, utilizando-se da metáfora das vestimentas utilizadas por este para gerar a ofensa: “- Bem mela cueca esse vereador. Deve ser dele este cigarrinho de puta aqui. Ainda dá pra sentir o cheiro de cravo e canela” (Caetano, 2020, p. 30). A seguir, em crítica a personalidade do vereador e os prováveis tipos de cigarros que o associa, Teco

referencia a cor branca à alimentação que anseia e relaciona imaginativamente naquele momento: “Põe vinho e umas bolinha branca nesta carteira e vira Sagu na hora – falou, se rindo e lambendo a boca” (Caetano, 2020, p. 30).

Diante a etapa decisiva para as brincadeiras e competições que as crianças realizavam, a cor branca é atribuída como sinônimo de menor interesse: “Tentaram escolher as carteiras que eu iria casar na raia; ninguém queria as feitas com folha branca” (Caetano, 2020, p. 33). Neste sentido, as crianças evitam as carteiras nessa paleta, julgando traços qualificatórios aos objetos: “– Só se eu puder escolher a de vocês – falei porque também não queria as brancas nem as mais estragadas pelo atrito das xinxas sobre o chão” (Caetano, 2020, p. 33 e 34).

A cor preta, diretamente referenciada no texto ao fim da narrativa, revela-se no momento em que a casa de um dos meninos é avistada em chamas, quando voltam após o dia de brincadeiras. Como repertório visual, a cor surge associada à fumaça do incêndio, enquanto a queima de objetos e estruturas se tinge de fumaça e cinza, causando danos à família de Teco.

A escolha da paleta para descrever a anomalia da situação acentua o quão grave o acontecimento se faz, bem como a presença da quantidade de pessoas observando, o que sugere suma importância e consequências para a rotina da comunidade: “Do lugar onde estávamos, dava para ver a fumaça meio cinza meio preta que saia da casa do Teco. Havia um monte de gente olhando, tanto que depois que corremos, foi difícil chegar bem perto” (Caetano, 2020, p. 36).

O conto “Big Bang”, de Caetano (2020), orquestra a cor branca em momento de acolhimento, após o narrador sofrer uma queda durante a brincadeira e ser cuidado pelo amigo Rick em sua casa. A visualidade surge, em um primeiro momento, com a cortina que reveste o espaço do banheiro em que tratam os ferimentos do narrador, estabelendo a noção de maior privacidade ao cenário: “Ao fundo, uma cortina branca de plástico sem brilho escondia a parte do chuveiro atrás de um degrauzinho também revestido do mesmo verde” (Caetano, 2020, p. 45 e 46).

Deste modo, quando Rick faz uso de remédio nos machucados do narrador, o menino descreve a coloração branca em contraste a cor pulsante do sangue, sendo a analogia do tratamento realizado neste momento, bem como o choque sofrido pela personagem ferida: “No centro do joelho havia um buraco em que o spray

borbulhava um branco a se banhar no vermelho do sangue” (Caetano, 2020, p. 46).

O branco é indiretamente mencionado no conto no momento em que o protagonista se depara com a avó do amigo, por intermédio dos cabelos da mulher idosa, já avançada em idade e com os fios descritos como prateados: “Ao passar pela sala, vi só a vó dele de pé no corredor apoiando-se numa muleta. Os cabelos numa trança prateada malfeita sobre o ombro” (Caetano, 2020, p. 48). Neste sentido, evidencia-se a cor referenciada da pele da personagem negra em contraste a paleta cromática anterior: “A pele escura reluzia na luz da sala” (Caetano, 2020, p. 48).

Por fim, percebe-se a cor como demarcação de mobilidade da personagem mais velha, com o curativo recobrindo um de seus membros. A visualidade do branco surge no mesmo direcionamento de cuidado com as feridas, e impacto convergente ao emocional, visto que o protagonista se vê conflituoso neste momento em que a encontra, após trocar beijos com o amigo no banheiro: “A perna direita enfaixada numa tala branca, acima uma espécie de pijama-camisola florido até o joelho. Seu olhar era terno” (Caetano, 2020, p. 48).

O conto de Caetano (2020), “Dançarinos”, entrelaça a presença das cores preto e branco, bem como o azul, junto ao momento em que o protagonista é acolhido da rua chuvosa e desenha discursivamente a arquitetura da casa da mulher desconhecida. A visualidade resgata a paleta cromática em estudo, com o destaque para os móveis percebidos pelo menino no momento em que é cuidado: “- Não é incômodo nada – disse, mancando até o canto da peça onde havia um fogão de quatro bocas azul claro com abas e alguns armários brancos” (Caetano, 2020, p. 91).

O espaço é referenciado pela ambientação, em idade já avançada, que o narrador faz referência ao cinema, destacando a cor de pele negra, e se percebe inserido com estranhamento naquele meio que lhe surgiu inédito em um dia corriqueiro: “Eu estava dentro de uma série antiga, um Kevin Arnold negro em anos nada incríveis. A água, o café e eu devíamos ser as únicas coisas com menos de trinta anos naquela casa” (Caetano, 2020, p. 91). A paleta discutida, como outros recursos visuais neste conto, em exemplo da cor amarela, remonta à memória da personagem e a idade já passada, que se atualiza pela experiência da vida.

Nos textos reunidos em “Contos do céu e da terra”, de Ruth Guimarães (2021), o preto emerge frequentemente associado ao mistério, melancolia, morte e sagrado em sua forma enigmática. Isso pode ser evidenciado, exemplificando, no conto “Mastrilhas”: “Uma sombra de melancolia velou os belos olhos negros do bandido” (Guimarães, 2021, p. 21). Vale observar que esse é um conto bastante exuístico, ligado a Exu, pela própria narrativa zombeteira da personagem, seus sapatos (caminhada) e sua movimentação, como pela passagem na encruzilhada. No referido conto, “Mastrilhas”, não de tratará, por exemplo, de um preto e um vermelho qualquer, são cores exuísticas.

Em sentido próximo, é percebido na terra com a referida paleta que se associa, ao se curvar, a um corpo feminino, em “O Natal de Ião Polaco”: “Ao redor, a terra carpida, negra, estendia-se em ondulações suaves, como as de um corpo de mulher. O capim verde tinha pendões prateados de sementes, brilhando ao sol” (Guimarães, 2021, p. 44).

Desta maneira, evocando a presença do insondável e do julgamento, em “Quem vê cara...”, as personagens religiosas na narrativa se deparam com o homem que carrega em si a paleta em estudo: “Jesus e São Pedro iam por uma estrada quando cruzaram com um homem todo vestido de preto, marchando com o andar compassado” (Guimarães, 2021, p. 67). Adiante, a imagem sombria do homem comporta igualmente acessórios na mesma paleta, compondo o ar de mistério inicial junto à visualidade, posto em Guimarães (2021, p. 67): “Movia os lábios sem que deles saísse o menor som, e tinha um rosário de contas negras passando entre os dedos pálidos, afilados. Os olhos eram negros, sombrios, as sobrancelhas muito peludas, encontrando-se no alto do nariz reto”.

A presença da cor branca nas narrativas de Ruth remete à reconciliação, ou mesmo a habitualidade do cotidiano da família, como em “O Natal de Ião Polaco”, pela imagem da toalha da personagem Sara: “Entrou em casa em silêncio. Como de costume, Sara estendeu a toalha branca na mesa, também em silêncio, sem deixar de olhar o torvo personagem em que se transformara o seu gigante de anos antes” (Guimarães, 2021, p. 44). Tal qual, revela-se pelas bandeiras, na referida paleta, que estão naturalmente em movimento, junto ao curso da natureza, em “Quem vê cara...”: “Não varal, o vento agitava como bandeiras de paz branca, lavada”

(Guimarães, 2021, p. 69).

O simbolismo cromático se estende, ampliado, no conto “No começo do mundo”. O barro branco, o besouro e a capa pretos remetem à criação e às faces da existência humana, compondo juntos o todo no mito cristão. Desse modo, tem-se ressignificada a semiose daquilo que existe, do que se é e do que pode vir a ser, desvinculando-se de um único imaginário enraizado e dominante da cor em polos estáveis ou intransitórios:

> O senhor tomou de tabatinga, o barro branco liguento, e moldou um bichinho delicado. Ave, marronzinha, olhinhos pretos, bico fino, pernas retas, nervosas. [...] O besouro cascudo abriu asas de treva compacta, encolheu as perninhas, seis garranchos negros, e desferiu o voo, zumbindo. [...] O decaído puxou a capa preta, fechou-a no peito e se foi, deixando que o Senhor do Mundo fizesse sozinho o restante do Seu mundo (Guimarães, 2021, p. 75 e 78).

Deste modo, nos contos de Ruth, o preto delineia personagens e forças que participam da ambiguidade do mundo e o encantamento das pequenezas que existem, como em “O ladrão Gaião”: “Abaixou-se na margem mergulhou o copo entre as pequenas pedras cinzentas e negras que semelhavam jabutis cascudos” (Guimarães, 2021, p. 21); bem como, as águas que se metamorfoseiam ludicamente perante criança: “Em riacho ou lago, mar ou correnteza, mal o menino enchia a taça de mil sóis que o anjo lhe dera, fosse a água mais clara, se tornava negra e impura” (Guimarães, 2021, p. 30). Registra-se, ainda, quanto as referidas cores em estudo, a marcação étnica das personagens em “A teia da aranha”: “Um, da África, era preto. Outro pertencente aos povos morenos. Outro, branco. Baltazar, Melchior e Gaspar” (Guimarães, 2021, p. 90).

O branco, em uma gestualidade cotidiana de afeto e ludicidade por Sara, de “O Natal de Ião Polaco”, resgata a intimidade afetiva junto ao companheiro que acompanha a rotina: “Sorriu vagamente erguendo os braços brancos de farinha” (Guimarães, 2021, p. 42). Assim como, revela a marcação cronológica pela autoridade, o padre do conto “Quem planta vento...”, ao determinar a ação da narrativa e revelar os cabelos brancos que denotam a idade e sabedoria das crenças e práticas locais: “Consultado sobre se deveriam enterrá-lo outra vez, o velho padre balançou a cabeça branca e respondeu: - Ponham-no atrás da porta da igreja. Quem sabe lá porque Deus nos quer experimentar assim?” (Guimarães,

2021, p. 114).

De modo a encerrar esse tópico, borda-se à vista o quadro comparativo a respeito dos repertórios visuais presentes no *corpus*. Tendo em perspectiva o anterior, de modo similar averíguam-se os aspectos historiográficos e socioculturais, conforme surgem nas visualidades, desta vez, pelas cores neutras: com maior relevância o preto e o branco, mas, dialógico com as demais cores próximas nas narrativas.

Quadro 3 – Relações Discursivas e Narrativas Mediadas por Cores

Carolina Maria de Jesus e as cores			
Meu estranho diário	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Roxo	Cor do coração da narradora.	Tristeza por se descobrir poeta.	Descobrir-se artista e buscar reconhecimento.
Preto	Narradora se descreve preta interiormente e exteriormente.	Cor da pele e da subjetividade.	Processos étnicos e psicológicos.
Itamar Vieira Junior e as cores			
Torto Arado	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Cinza	O véu de Dona Miúda.	Ocultamento, incertezas e excepcionalidade do encontro entre personagens.	Ambivalência emocional. Distanciamento social. Identidade velada.
Cinza	Mata incendiada.	Belonísia se sente encurralada ao ver a natureza às cinzas.	Degradação ambiental provocada pelos brancos.
Roxo	Olho de Maria Cabocla.	Agressão praticada contra a personagem por seu marido.	Violência doméstica. Vulnerabilidade social.
Preto	Cabelos de Belonísia.	Belonísia mantém seus fios pretos na vida adulta, sendo incentivada a expô-los.	Autoaceitação e identidade.
Preto	No lago em que	A personagem se	Representação

	Belonísia mira seu reflexo.	mira no lago negro e percebe a si mesma.	identitária. Individualização.
Branco	Cabelos de Maria Cabocla.	A mulher, ainda jovem, tem nos cabelos a marca da visualidade de toda a violência doméstica sofrida.	Temporalidade. Violência. Exaustão física e emocional.
Branco	Cabelos de Belonísia e Zeca.	Pai e filha envelhecem conforme o passar dos anos.	Demarcação visual da idade. Processo natural de envelhecimento. Experiências. Vivências.
Itamar Vieira Junior e as cores			
Doramar ou a odisseia	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Branco	Cor da pele dos escravocratas em “Farol das Almas”.	Os colonizadores brancos que buscam ajuda no barco são afogados.	Justiça histórica. Crítica social. Reversão de poder. Metáfora para falência do sistema colonial.
Branco	Cor dos escravocratas em “Alma”.	Utilizam da etnia para manutenção de sua posição de poder, violência e opressão.	Sistema escravocrata. Debate étnico. Domínio sobre o outro.
Branco	Ave araçari *howaraka.*	A ave que guia o protagonista, Tokowisa, no conto “O espírito *aboni* das coisas”.	Espiritualidade. Representação cultural dos povos originários.
Branco	A carcaça do peixe.	Animal encalhado na praia em “Inquieto rumor da paisagem”.	Ética e moral. Existencial. Subjetivo.
Preto	Cor de pele da personagem Alma no conto “Alma”.	Descreve que é odiada pelos exploradores pela sua cor.	Revide. Resistência. Percepção e reafirmação de si enquanto um

			“eu”. Busca por liberdade.
Preto	Paisagem.	Em “Alma” a personagem em fuga se vê exausta e enxerga a natureza toda branca.	Fadiga. Alteração psicológica. Contraste com a realidade anterior. Transformação.
Preto	No capuz.	Vestimenta do carrasco em “A oração do carrasco”.	Mascaramento da identidade. Metáfora para a culpabilização pelo trabalho.
Jeferson Tenório e as cores			
O beijo na parede	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Preto	Pele do padrinho e familiares do narrador.	Percepção de si e da família enquanto sujeitos negros.	Pertencimento étnico. Socialização.
Preto	Preto Velho.	Tratamento da febre de João.	Ancestralidade e religiosidade de matriz africana.
Preto	Lenço na cabeça de Zoraida.	Homenagem ao companheiro morto.	Representação do luto.
Cinza	A pele do narrador.	Pais de etnias diferentes.	Busca identitária.
Jeferson Tenório e as cores			
Estela sem Deus	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Preto	Pele de Estela.	Alvo de preconceitos e estereótipos na escola e na vida.	Processos identitários, étnicos e racismo.
Preto	Cor da mãe da narradora.	Vivências no Brasil e no exterior, Itália.	Denúncia ao racismo, estereotipia e exotismo enfrentados pela mulher negra.
Preto	Vestimenta dos manifestantes na rua.	Protesto de oposição política ao presidente Collor.	Contextualização política e de época, engajamento e crítica social.
Jeferson Tenório e as cores			

O avesso da pele	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Preto	A cor de Martha	Descoberta e nomeação de si enquanto pessoa negra.	Marcação identitária e subjetiva.
Cinza	A paisagem no filme que o narrador assiste, *Os incompreendidos,* e a vida.	Melancolia pelas memórias do passado e pela perda do pai.	Dialogismo entre a vida da personagem e a arte do cinema. Identificação. Luto.
Tônio Caetano e as cores			
Sob o fundo azul da infância	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Cinza	Fumaça da casa de Teco.	Tragédia da perda da casa.	Afetações pelo distanciamento do amigo.
Branco	A cortina de Plástico no banheiro da casa de Rick.	A cortina possibilita privacidade enquanto Rick cuida do protagonista machucado no conto "Big Bang".	Intimidade. Memórias afetivas. Infância. Público e privado.
Conceição Evaristo e as cores			
Insubmissas lágrimas de mulheres	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Vermelho	Sangue e marcas corporais das personagens.	Violências físicas sofridas pelas mulheres nos contos.	Denúncia da violência de gênero. Memória traumática. Resistência e sobrevivência feminina.
Preto	Cor da pele e corporalidade das personagens femininas.	Descrição dos corpos femininos negros e de suas experiências afetivas e sociais.	Afirmação identitária. Ancestralidade negra. Escrevivência como memória coletiva.
Branco	Elementos domésticos e	Ambientes íntimos que	Ambivalência entre cuidado e

	vestimentares (lençóis, roupas, paredes e objetos do lar).	estruturam relações familiares e afetivas.	silenciamento. Espaço doméstico como lugar de opressão e reconstrução subjetiva.
Tons terrosos/escuros	Espaços urbanos periféricos e moradias das personagens.	Ambientes sociais em que as mulheres constroem suas trajetórias de vida.	Memória social da exclusão. Territorialidade da experiência negra feminina. Resistência cotidiana.
Ruth Guimarães e as cores			
Contos do céu e da terra	**Onde estão as cores?**	**Representações na narrativa.**	**Sentidos discursivos.**
Preto	Águas, pedras e marcações étnicas das personagens.	Elementos naturais e humanos que transitam entre cotidiano e encantamento mítico.	Mediação entre o real e o maravilhoso. Ancestralidade e forças míticas. Ambiguidade simbólica do mundo narrado.
Branco	Farinha nas mãos das personagens, cabelos do padre, igrejas e objetos religiosos.	Cenas cotidianas e rituais religiosos das comunidades interioranas.	Afetividade cotidiana. Temporalidade e sabedoria popular. Autoridade simbólica da religiosidade.
Vermelho	Elementos da fauna e manifestações cromáticas da natureza.	Descrição da vitalidade dos animais e da paisagem rural.	Encantamento e dinamismo da natureza. Expressão do imaginário popular. Presença do sagrado no cotidiano.
Cinza	Pedras, caminhos e ambientações rurais.	Cenários de travessia das personagens e de desenvolvimento das histórias orais.	Espaço de travessia simbólica. Indeterminação entre realidade e fabulação.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Neste quadro de encerramento do tópico, percebe-se que os autores utilizam a cor preta para abordar questões de identidade e pertencimento, com enfoques em aspectos distintos, como a subjetividade, resistência social e ancestralidade. O roxo é referido por Carolina e Itamar para estampar o sofrimento e a violência, enquanto Jeferson tem no repertório as cores neutras de modo mais proeminente para temas semelhantes, sinalizando uma aproximação temática na estruturação do sofrimento. Vieira Junior e Caetano, por exemplo, recorrem ao cinza para construir a sensação de incerteza e ambiguidade nas obras, refletindo a melancolia e o impacto emocional das narrativas.

A análise das cores neutras revelou como preto e branco atuam na literatura como forças de contraste que configuram pertencimentos, apagamentos e insurgências. Essas cores operam como campos de fricção entre o individual e o coletivo, a luz e a opacidade, o íntimo e o social. A reflexão, assim concluída, prepara o movimento para o exame dos trajes e da perfumaria afrocentrados, em que o corpo vestido e o corpo sensorial emergirão como espaços de afirmação, disputa e memória.

3.3 *Trajes da diáspora: vestimenta e perfumaria afrocentradas*

Eu tenho a impressão que a vida do brasileiro, é como uma roupa que rompe-se, que não tem mais conserto, e a gente precisa dela.
(Carolina Maria de Jesus, 1996)

O primeiro texto de Carolina Maria de Jesus analisado nesse trabalho, *Meu estranho diário*, publicado em 1996, na condição de recorte da dimensão vestimentar do corpo e sua história social presentes na obra. A produção literária é dividida em três partes, intituladas como diários: “no quarto de despejo”, “na casa de alvenaria” e “no sítio”, que acompanham a trajetória e relato autobiográfico da autora por esses espaços do final dos anos cinquenta e início da década de sessenta no Brasil, com os fragmentos datando entre outubro de 1958 e dezembro de 1963.

Na primeira parte supracitada, inicia-se com a presença da vestimenta por intermédio da peça recebida pela protagonista, Carolina, que se trata do casaco na cor preta. A narradora realiza, concomitantemente, o relato que aborda a criticidade sobre as cores doadas, sendo comumente repetidas, restando, dessa forma, pouca escolha ao sujeito que as recebe.

A roupa, portanto, surge na obra como algo mediado pelo olhar de um outro, pertencente outrora ao corpo que a ocupou, refletindo as relações com aquele que a utilizou antes e quem lhe faz uso no presente momento da narrativa. Veste-se o que foi de terceiros e, então, chega até a personagem, como reflexo social de outros aspectos da rotina cotidiana na comunidade de São Paulo. Desse modo, detalha Jesus (1996, p. 34) em 30 de outubro de 1958: “Eu fui na Dona Julita. […] Ela deu-me um casaco preto. Teve uns tempos que eu só ganhei Roupas Vermêlhas. Agora é preta. Cheguei até enjôar de vermêlho”.

Em Tenório e Carolina, a imagem do casaco preto adquire contrastes à luz da teoria de James Laver sobre a vestimenta como expressão de identidade e categoria social. Para Laver (1989), a roupa comunica posição social, estética e poder. Ao ser deslocado para os corpos negros e periféricos nas obras em estudo, esse mesmo aspecto de vestuário assume novas camadas: “O casaco do Belo Brummell era, invariavelmente, azul-escuro, mas era comum usar-se coletes e calções de cores diferentes; por exemplo, [...] um colete branco e calções verde-musgo com um

casaco preto" (Laver, 1989, p. 159-160). Cabe salientar que, enquanto para Brummell a roupa é uma escolha estética de poder, para Carolina a escolha é negada pela cor doada (o preto do casaco), subvertendo a lógica da elegância clássica para a lógica da sobrevivência.

Desta maneira, Tenório (2020, p. 117) evidencia o casaco na descrição racializada do suspeito, revelando a roupa, longe de conferir neutralidade, enquanto marcador de criminalização e controle do corpo negro: "Além disso, você teve de ouvir a sua própria descrição por intermédio de uma voz feminina vinda da central policial: o suspeito é negro, natural do Rio de Janeiro, estatura mediana, casaco preto".

Na obra em análise de Carolina de Jesus (1996, p. 34), o casaco é recebido em gestualidade de cuidado dentro da precariedade e dialoga com a resposta estética da narradora. A peça atualiza a escassez e a ausência de escolha, a par da tentativa de afirmação subjetiva por meio da aparência, mesmo considerando a privação.

Ao exibir o repertório visual na obra de Carolina, torna-se indissociável o diálogo com a rotina da narradora, visto que essa é trespassada por todos os demais componentes presentes no texto. Deste modo, ocorre com a vestimenta, que surge em suas funções diárias, inclusive, pelo procedimento de lavar as roupas no rio, como fazia logo no início da manhã, e esse apresenta-se enquanto espaço de conversas entre os moradores de Canindé, São Paulo, em especial, as vizinhas, como se pode perceber em Jesus (1996, p. 39 e 40) em 2 de novembro de 1958: "Dêixei o leito e fui lavar as roupas permaneci no rio até as sete e mêia. A Darça foi lavar e ficamos conversando sobre as pouca vergonhas que ocorre aqui na favela. […] Lavei as roupas de côr e vim fazer café".

De modo semelhante aos apontamentos em Carolina, percebe-se a trajetória da voz materna no conto "A proteção de Santo Antônio", de Ruth Guimarães (2021), que encontra na conclusão do texto o sustento e possibilidade de autonomia financeira, em função da lavagem de vestes para fora do lar, como profissão diretamente ligada ao lidar com a vestimenta:

> Aparecendo alguma despesa extra, ou faltando roupa, por se acabarem as que usavam, exclamavam: - Santo Antônio nos valha! [...] Iam às vaquinhas, tiravam leite com mais cuidado, o dinheiro rendia, compravam alguns metros de chita, e retornava à indolência

> costumeira. [...] A mãe arrumou umas roupas de fora para lavar (Guimarães, 2021, p. 62 e 64).

Os moradores pobres da comunidade são referidos em determinado trecho pelo termo de “zé-pelados/pés sem chinelos”, em hipótese pela qual se levanta a da desocupação do espaço em que viviam, e dessa maneira, não teriam mais um lugar para si. A ausência de vestimenta, na metáfora utilizada, recorre ao fato de estar prestes a perder o abrigo, pois, uma das primeiras funções da roupa é servir de proteção ao corpo nu, tal como se entende em uma tentativa de abordar a sensação de inadequação ao meio social: “penso se a favela zarpar-se como o que vão fazer para colocar êstes zés-pelados. Nós de favelas somos os pés sem chinelos” (Jesus, 1996, p. 41).

Em situação que os filhos de Carolina estão sem sapatos, eles são impedidos pela escola de fazer o passeio com os demais alunos à empresa da Coca Cola. Concebe-se, pois, a vestimenta e o calçado aparecendo diretamente como reflexo das questões sociais e sendo o motivo de impedimento às oportunidades dos sujeitos menos providos economicamente. Neste viés, a questão se refere também a segurança posta pelo meio escolar. Visto que se tratar de uma fábrica, não é possível entrar descalço, resultando na ausência das crianças na atividade coletiva, em 4 de novembro de 58.

Neste sentido, verifica-se que o não estar na moda ou com roupas adequadas (entendidas como padrão imposto predominantemente branco) promove a exclusão social e o apagamento do sujeito, o que agrava a condição negra, visto que a vestimenta se constrói a partir da funcionalidade em “gerir vestes que permitam assumir uma identidade” (Dias, 1997, p. 27).

Da mesma maneira, os calçados que não se fazem presentes impedem ao sujeito de ter qualquer estratégia de inclusão pela vestimenta em relação ao sistema que se encontra: “Quando cheguei em casa era 11 horas. Vi o onibus que levavam as crianças na Coca Cola. Os meus não iam por não ter sapatos” (Jesus, 1996, p. 43 e 44).

O imaginário da cultura visual, com destaque para a vestimenta, desponta no texto pela referência aos manequins, modelos de inação, corpos sem movimento ao se pensar no que recebe as roupas, distintos do corpo humano e movente. Nesse

sentido, trata-se da forma pela qual a narradora se refere criticamente ao filho e a suas ações julgadas, do mesmo modo que observa a desorganização da criança por intermédio dos sapatos, item pessoal que não se encontram no lugar adequado, mas distribuídos pelo espaço da casa. O indivíduo é exposto, igualmente, como contraproducente pela personagem, em analogia aos calçados. “O bendito João, o meu filho manequim, não presta para nada. O barraco estava aberto, e os sapatos espalhados pelo assoalho” (Jesus, 1996, p. 44).

Em cena seguinte, a filha, Vera Eunice, na infância, oferece cortar o pé para que a mãe não mais ficasse descalça, de modo que calçasse a si, ou parte do sujeito. Os contos de fadas, muito populares no imaginário coletivo desde a tenra idade, em particular o de Cinderela, bailam a relação com a vestimenta e, nesse raciocínio, o sapato. A história da referida princesa, em uma das versões mais antigas e anteriores à adaptação da Disney, é registrada pelos irmãos Grimm (1812)[12], que coletaram materiais da tradição oral alemã.

Nessa versão, ao lado do ponto culminante da narrativa que ocorre quando a jovem consegue calçar perfeitamente o sapato de luxo perdido no baile, posteriormente recuperado pelo príncipe, destaca-se a cena em que as irmãs antagonistas mutilam os pés na tentativa de se passarem pela prometida do futuro rei.

O filme norueguês de terror *The Ugly Stepsister* (2025), dirigido por Emilie Blichfeldt, é um exemplo recente de reimaginação dessa construção do calvário social em que se submete o corpo feminino, com enfoque em uma das “irmãs feias” da convencional protagonista, de modo que a narrativa desponta sob a ótica da perfidez moral e sua fantástica relação com os sapatos.

Em leitura contemporânea, Carolina aborda a ideia de mutilação de si para vestir os sapatos que prometem a recompensa, mas, juntamente, oferta ao mundo o próprio processo de tornar-se um calçado para o outro: a mãe, com quem compartilha profundo afeto. Neste momento, como no exemplo acima da visita à fábrica, o sapato remete à proteção e à ausência, devido às condições sociais, daquilo que garante segurança.

De modo semelhante, tem-se em *Salvar o fogo* (2023) a percepção dos

12 *Contos clássicos de Grimm - Seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815*, de Jacob e Wilhelm Grimm, 1812, pela Editora Wish.

calçados como caráter protetivo aos pés, em contexto que a personagem de Luzia e os familiares estavam habituados a percorrerem os caminhos descalços, em parte, devido à origem humilde em que viviam, e passam a fazer o uso desses para se proteger do clima ameno: “Pés calçados para não pisar o chão frio do quarto” (Vieira Junior, 2023, p. 64).

A transformação significativa reflete os estados de alma da personagem, que exige a entrega extrema e a ludicidade marcada pela relação de dependência e afetividade. Dessa maneira, em seguida, Vera, de fato, faz o corte em seu pé, como relata Jesus (1996, p. 46 e 47) em 5 de novembro de 1958: “Quando eu ia saindo tive aviso que a Vera ia cortar o pé para eu calçar-lhe. pensei: eu estou com pressa e volto já. Depôis eu calço as sandalias. […] Quando cheguei na favela a Vera havia cortado o pé. […] Olhei o corte. Era enorme”.

A autopercepção de Carolina perpassa os entendimentos do que está em evidência em sua época, como os costumes e noções de comportamentos e papéis sociais, que se utiliza do termo moda, em minúsculo, não para falar das vestimentas, mas nesse raciocínio pontuado, e comenta sobre a imagem de si e a que os outros lhe atribuem, inclusive, por seu trabalho, papéis que por vezes a colocam fora dos espaços que transita, justamente por não perpetuar os estereótipos em voga: “O enfermêiro disse-me que me conhece. E que eu não sou preguiçosa – gostei do elogio. pensei: estou fora da moda porque as ma línguas dizem, que o poeta é preguiçoso” (Jesus, 1996, p. 48). Desta maneira, nota-se que Carolina dialoga com a concepção de vanguarda no vestuário presente ao longe desta tese, visto que a autora não compactua com estereótipos em voga.

Em situação que se sente interrogada por outra personagem, o senhor Manoel, português que mora na mesma comunidade de Carolina, a mulher se incomoda, especialmente por questões envolvendo o futuro dinheiro da publicação de seus livros e o sonho da casa própria que pretende comprar. Então, realiza-se o comparativismo com almofadas de veludo, item que, por vezes, remete a classe social elevada, para explicitar o referencial de suas internalizações, tendo pela menção do tecido a possibilidade de criticar o julgamento recebido: “- Nôjo que eu tenho dos português porque são interesseiros. São como os gatos que gostam de almôfadas de viludo” (Jesus, 1996, p. 48).

A vestimenta, na obra discutida, pode ser a reelaboração do entendimento de masculinidade e dos papéis da mulher na sociedade, refletindo diretamente esses modos de agir culturalmente ou tramando novos significantes, enquanto corpo e desejo:

> A moda, especificamente no que diz respeito às materialidades, é um sistema que, acoplado ao corpo, permite ao mesmo expressar na sobreposição da pele camadas de sentidos por intermédio dos objetos que isoladamente ou em conjunto são manifestações do desejo (Parode; Zapata; Oliveira, 2021, p. 53).

Neste sentido elencado, percebe-se o texto da escritora Carolina, como pelo homem ao querer agasalhar-se na sombra da mulher, permitindo-se textualmente a roupa surgir enquanto referencial aos entendimentos descritos no campo daquilo que é material e também desejoso às personagens: “Não tolero que quer agasalhar-se na sombra da mulher” (Jesus, 1996, p. 49).

A relação de confronto entre dois modelos de calçados, sandálias e tamancos, é evocada na obra por meio da persona materna. Carolina ressalta o fato de Vera, a filha, não saber usá-los, embora queira possuí-los. Menciona-se, concomitantemente, a vestimenta julgada apropriada para o trabalho braçal, conforme narrado em 9 de novembro de 1958 em Jesus (1996, p. 59): “Eu não queria levar a Vera porque não encontrava a sua sandália e ela queria calçada com tamanco e ela não sabe andar com tamanco […] Cheguei na casa da nortista. […] Ela ajudou-me a carregar a geladeira”.

A classe trabalhadora, como construída em Carolina, utiliza roupas funcionais, muitas vezes uniformizadas, voltadas à praticidade e à repetição de tarefas. São roupas marcadas pela utilidade, resistência e, por vezes, pelo apagamento da individualidade, como ocorre por meio dos macacões, jalecos e fardamentos. Em contraste, as tidas profissões mais elevadas, são identificadas com trajes de corte sob medida e tecidos nobres. Este debate vai na contramão à noção de liberdade para Alison Lurie (1997, p. 63):

> Independente do tipo – militar, civil ou religioso; a roupa de um general, de um carteiro, de uma freira, de um mordomo, de um jogador de futebol, ou de uma garçonete, vestir uma dessas fardas é abdicar o direito de agir individualmente, - em termos de discurso falado é estar, parcial ou totalmente, sob censura.

No contexto brasileiro, a população negra foi historicamente associada ao subemprego, o que permaneceu após a abolição formal da escravidão, o que é refletido nos estigmas sobre as vestimentas. Conforme constrói Tenório (2020a) em suas poéticas, o corpo negro, quando vestido informalmente, com bonés, bermudas, regatas e roupas largas, é frequentemente lido pelo olhar da branquitude e burguesia como alguém que desvia às normas: “A primeira abordagem que fazem é a dois meninos negros. Um deles usa boné. O outro usa bermudas largas. São nove horas da manhã” (Tenório, 2020a, p. 145).

Paradoxalmente, a vestimenta, em especial a urbana e a costura de altos padrões contemporâneos, passou a se apropriar de signos originados na periferia e na cultura negra. Tecidos como o jeans desbotado, o moletom, cortes largos, tênis esportivos, bonés e acessórios originários das ruas foram ressignificados por estilistas e marcas de luxo, tornando-se itens de desejo nas passarelas internacionais, assim como ocorre nas artes visuais com o pixo[13] que chega aos museus e continua marginalizado nas ruas. Assim, vale destacar que o processo de apropriação e hierarquização do vestuário não é inédito e pode ser observado nas vastas relações históricas entre patrões e trabalhadores:

> É significativo que, nesse mundo das aparências, o traje dos criados domésticos tinha o propósito de ser uma demonstração adicional da onipotência dos seus senhores. Por meio das roupas, os criados eram introduzidos nos hábitos de consumo que eles, por sua vez, passavam adiante a outros setores da população (Roche, 1989, p. 117).

Em Carolina, a personagem à luz do trecho que julga receber advertência do que lhe é sagrado para não sair de casa, em uma espécie de intuição dialógica com a espiritualidade, decide lavar as vestes e produzir literatura. A presentificação da vestimenta, neste momento pela paleta branca dos têxteis, manifesta-se em sintonia às crenças abordadas, pois surgem logo em sequência dos relatos, como em 11 de novembro de 1958, por Jesus (1996, p. 63): “Tive aviso para não sair. Resolvi ficar em casa. Ensaboei as roupas brancas e fui escrever”.

A importância de se ter calçados, juntamente a necessidade de comer e se vestir, são apontados no texto sem uma construção hierárquica, evidenciando-se a necessidade de comida e vestimenta em paralelos na imagem da maternidade: “Não

[13] “Pixo, Logo Existo!”, organizado pelo artista Celso Gitahy, na Pinacoteca de São Paulo, 2007.

compreende que seus 8 filhos precisa calçar, comêr e vestir? Estas miniaturas de homens, não deviam casar-se. A Dora é bôa caprichosa e honesta. Merecia um espôso que gostasse do batente" (Jesus, 1996, p. 64). Esse construto destacado é recorrente na narrativa da autora, assim como se percebe nos momentos em que aborda a necessidade humana pelas artes: "Como toda escritora, Carolina ansiava por arte. [...] Percebemos que, para ela, a arte, assim como a comida, era um item de primeira necessidade" (Valério, 2020, p. 54).

Dessa forma, o cuidar das vestimentas no trecho seguinte, como o lavar das roupas, é interpretado como expressividade da disposição e registro do momento específico em que se encontra a narradora, refletindo o estado de alma do sujeito, bem como é um dos meios de sustento dela, pois é o que Carolina faz tanto com prazer quanto na dor ou na revolta, conforme destacado em 12 de novembro de 1958: "Fui lavar roupa. parece que estou mais disposta: O meu mal-estar é cansaço. E eu penso demaes" (Jesus, 1996, p. 64).

A vivência do povo brasileiro é indicada metaforicamente como o têxtil que se cindiu e ainda se torna necessário, pois havia quem necessitasse habitar sua tridimensionalidade que cobre e protege. Isso é utilizado pela narradora como recurso comparativo para elaborar a crítica social desejada: "Eu tenho a impressão que a vida do brasileiro, é como uma roupa que rompe-se, que não tem mais conserto, e a gente precisa dela" (Jesus, 1996, p. 65).

A iniciativa de deixar o uniforme escolar clarear, oxidando o tecido, verifica-se pela exposição à luz do sol promovida pela personagem de Carolina, atrelando a roupa à natureza e ao cotidiano da protagonista, que não pausa para lidar exclusivamente com o cuidado das peças, pois é exigida de múltiplas tarefas: "Deixei as camisas de escola quarar e vim preparar o almôço" (Jesus, 1996, p. 65).

A rotina observada no tratar da vestimenta se dá pelo feito de Carolina trabalhando em costurar as roupas que a família comumente veste e com o tempo exigiram reparos: "passei a tarde remedando" (Jesus, 1996, p. 65). O larbor da escritora se efetua desde os papéis coletados para sustento imediato dos filhos à tarefa de passadeira de roupas, como faz com as camisas do profissional que frequentemente cruza seu percurso e lhe paga, narrado no dia 13 do mesmo mês e ano aos trechos anteriores: "Levei as camisas do mecanico que passei" (Jesus,

1996, p. 66).

O comportamento corriqueiro de colocar as camisas no varal, em seguida vindo a chuva, que obriga a personagem a sair da cama em estado de repouso para recolher a roupa, registra a passagem do tempo, o que especialmente ocorre pela demarcação do cabelo que se torna branco nas personagens das outras obras estudadas, assim como, apura-se o dinamismo dos acontecimentos que se alteram e a natureza agindo como guia nas práticas comuns: “Cheguei na favela as 14 horas e puis as camisas no varal. Preparei a refêição para os filhos. Preparei o barraco depôis fui deitar Começou chover levantei para recolher as roupas” (Jesus, 1996, p. 66 e 67).

A palavra moda surge no texto, após a situação anterior que citava os estereótipos e repertórios da época, em virtude de lidar com a imagem de escritora, como referencial à crítica de gênero. Se antes tratava-se de Carolina profissional, agora é enquanto personagem feminina da obra, tendo nessa citação a evocação aos homens que adoecem e são mantidos pelas companheiras na comunidade que vive, diante do cenário de pobreza que assola o país e desdobra-se em dificuldade para todos os sujeitos, da mesma maneira que surge a composição da masculinidade na obra: “Aqui na favela esta pegando a moda, dos espôsos adoecem as esposas que se arranjem” (Jesus, 1996, p. 67). Desta forma, torna-se possível compreender em profundidade a crítica confluente ao trabalho da escritora, conforme a seguir: “No caso de Carolina, a vivência direta com o escrito é o cerne da escrevivência, já que a autora não apenas descreve as injustiças sociais, como as sente e transmite seus efeitos por intermédio de suas palavras” (Alencar, 2024, p. 97). Assim como, lê a respeito da presença da masculinidade na narrativa da autora:

> Dessa maneira, entre a representação de masculinidades, por vezes tóxica, e as personagens femininas, tem-se a narradora analisando o matrimônio heterossexual, entre o homem e a mulher, tal uma maneira conflituosa, dentro de um contexto social de extrema necessidade: pela presença da fome, a ausência de políticas públicas eficazes direcionadas às famílias, e precariedades de recursos, como o acesso à educação e cultura. Muitas vezes, em acréscimo aos descasos e dificuldades externas sociais, têm-se as individualidades masculinas, não plenamente desvinculadas deste cenário em particular e prejudicial para as relações íntimas, surgindo como um agravante para as mulheres que se encontram de algum modo vinculadas a esses espaços às margens (Camilo, 2022, p. 211).

Em contexto de vulnerabilidade social, as compras realizadas pela personagem são comparadas ao espaço diminuto dos bolsos das vestimentas, de modo a aflorar como imagem da precariedade e do quão compacto são os itens mencionados em virtude das necessidades dos sujeitos. Dessa forma, por meio da menção às roupas, percebe-se a crítica à sociedade e ao contexto vivido, e logo em seguida, realiza-se a rotina de lidar com as vestes como sempre, narrados no dia 15 de novembro em Jesus (1996, p. 69): “Eu dêixei o leito e fui carregar agua. Depôis fui lavar chiqueiro e tratar o porco. Separei as roupas para lavar. Fui fazer compras. Arroz, açucar, e mantêiga gastei 50. E podia conduzir as compras dentro do bolso”.

A forma de manuseio com as roupas dos filhos, ao passá-las a ferro com brasa, assim como o estado de enfermidade da personagem, causado pelo sono, articulam as questões da rotina, da maternidade e da caracterização de época, aspectos desencadeados pelo modo ao qual se lida com as vestes, em 16 de novembro por Jesus (1996, p. 71): “Hoje eu estou com tanto sono. Passei o resto do dia dormindo puis brazas no ferro para passar as camisas dos filhos”.

Sob o prisma desse raciocínio, a vestimenta torna-se registro de valor ao ser descrita como moeda de troca e dinheiro na narrativa, bem como pelo momento ao qual Carolina vende a camisa e a calça para a personagem de Adalberto, no dia 17 de novembro: “Dei comida ao porco e fui comprar pão, cafe, e sabão. Eu tenho dinheiro porque vendi 1 camisa e uma calça para o Adalberto” (Jesus, 1996, p. 72).

Em afirmação a respeito da maternidade, Jesus (1996, p. 75), no dia 17 de novembro, coloca em seu texto: “Os filhos devem ser sempre as jóias de Cronelia”. Parte-se do referido comentário para ponderar sobre a importância de uma adequada relação familiar e do afeto entre pais e filhos. A autora referencia a lenda do século II a.C., na qual a matrona romana Cornélia tinha dois filhos. Considera-se a joia como símbolo de importância histórica, permitindo refletir sobre o valor das crianças dentro do lar para a mãe. De forma semelhante, Carolina compreende o cuidado com os filhos como um de seus maiores valores, superando a materialidade do objeto precioso.

A rotina é um dado importante, como no trecho seguinte em que outra vez as roupas deixam o sujeito em espera enquanto irão quarar, nesse processo há muito antigo e tradicional no momento de lavar as peças. Mantém-se a vestimenta de

molho com sabão ao sol para que não restem manchas e a cor se realce. Percebe-se pelo processo o saber das ações ancestrais e as disposições das mulheres empenhadas no trabalho da lavagem, em 19 de novembro: “- Fui lavar roupas. No rio encontrei com a Analia. […] A Dona Celestina chegou. Sempre amavel com disposição para o trabalho. Chegou varias mulheres lavavam e saiam. Eu estava esperando a roupa quarar”.

Em contexto semelhante para com o trato das roupas, tem-se em *Salvar o fogo* (2023) a protagonista, Luzia, lavando as vestes da igreja no rio, trabalho que dedica anos da vida, até, inclusive, começar a ter as mãos feridas pelos produtos usados. A personagem percebe a atividade como aquilo que atravessa gerações de mulheres, em proximidade à realidade de Carolina: “Batia os lençóis nas pedras, esfregava o tecido encardido e amarelado entre os nós dos dedos. Aquele rio, e isso não saía de minha cabeça, era o rio onde muitas fizeram o mesmo antes de mim” (Vieira Junior, 2023, p. 169).

A vestimenta fica visível como referência no discurso da narradora ao tratar do que julga ser a discussão útil e necessária para outra mulher que a escuta, sobre o tema das crianças e a melhor maneira de educá-las: “[…] gostei dessa palestra porque a Dona Rosa é muito severa com os filhos. Ela não tomou parte na conversa pensei: isto lhe serve de luvas!” (Jesus, 1996, p. 82). Dessa forma, as luvas são utilizadas para abordar simbolicamente a ideia de serventia, em precisão àquilo que essa mãe poderia mudar no seu comportamento com os filhos, partindo do que foi conversado e o quão apropriado eram as palavras ditas.

Inicialmente, a profissão diretamente ligada ao vestuário é vista de forma positiva. No entanto, quando a personagem muda o foco para a coleta de papéis, a nova profissão é negativamente julgada. A manutenção da vestimenta, associada ao ato de tecer o tecido, é percebida como representativa da hierarquia social em relação a outras profissões, similar ao tratamento que a narradora recebe ao trabalhar na coleta de papéis para reciclagem: “- A Dona Celestina acha que ela [Rosalina] relachou-se, porque era teçêlã de sêda, agora cata papel” (Jesus, 1996, p. 82).

No dia 20 de novembro, Carolina descreve a recepção do outro em relação a suas vestes. A personagem lhe aconselhava a abotoar o vestido, afirmando que da

maneira aberta se assemelhava a uma palhaça. Em seguida, a narradora conta a justificativa do modo que mantinha o vestido sem o botão fechado, construindo a imagem pessoal e a visualidade de si. Essa decisão leva ao diálogo sobre a peça encontrada no lixo, explorando hipóteses de doenças e a relação entre morte e vestuário que emergem no trecho, pois, o têxtil é visto como posição social e proteção do corpo, no contexto insalubre de sobrevivência de Carolina, tornando-se perigo de uma finitude anunciada:

> A dona Irene que reside na rua Pedro Vicente 514 deu-me jornaes e disse-me para eu abôtôar o meu vistido que eu estava igual palhaço. - Disse-lhe que eu havia achado o vistido no lixo e não me servia. - Você não tem medo de dôença? - Se morre, já môrro tarde (Jesus, 1996, p. 83).

Em virtude da argumentação externa de que Carolina não é tão pobre quanto afirma ser, especialmente em momento que essa discute pautas sociais, a autora argumenta justificando com seu repertório visual, tendo a vestimenta um papel importante para a caracterização das classes, como amplamente ocorre nos meios de cultura: “Ao associar imagens de destaque a peças de roupa específicas, ambos alteram o significado dessas peças e seu poder simbólico para o público” (Crane, 2006, p. 339). No texto de Carolina, a pobreza emerge enquanto a hipótese denominada pelo fantasiar-se de outro, do mesmo jeito que a presentificação das negações que se depara sobre si mesma.

Nessa relação, entre a vida e a vestimenta que permeia a literatura, identifica-se a argumentação concluída, de modo a levantar o apontamento a respeito da ausência de recursos para a publicação de seu texto: “Ja vi varias pessôas dizer que eu estou fantasiada de pobre. Se eu tivesse recurso, mandaria imprimir o meu livro” (Jesus, 1996, p. 83). Desta maneira, percebe-se, ao decorrer da narrativa, a vestimenta como metáfora da pobreza, bem como, elemento estético na obra literária, além de social. Neste recorte, destaca-se que a postura de Carolina é de vanguarda, sobretudo, porque vai além da roupa e chega ao discurso. A imagem da narradora capta os têxteis, as cores, as formas e o corpo como estratégicas políticas.

A educação infantil é pensada na obra pela perspectiva da criança, o filho de Carolina, José Carlos, fazendo a lição escolar com o propósito relacionado ao seu futuro e à vestimenta, que são vistos como indissociáveis no imaginário cultural.

Deste modo, o menino afirma estudar para conseguir o emprego adequado e poder andar bem-vestido; do mesmo modo, desponta a ideia do casamento na vida adulta que se daria pela imagem de alguém semelhante à sua educadora, relatado por Jesus (1996, p. 87):

> O João dormiu. E o José Carlos foi fazer a lição – Disse-me que quer estudar, para ganhar emprêgo porque quer andar bem vestido. E que quer casar-se com uma mulher igual a Dona diva sua professora Que a sua professôra não é relachada. Que não tem priguiça. Que ela sabe aproveitar o tempo.

A pós-modernidade levanta muitas questões de adequação aos discursos vigentes, pensando a maneira mais apropriada de se colocar em prática, por exemplo, as roupas enquanto “um espaço interno a ser habitado pelo corpo” (Souza, 2014, p. 89). Carolina, na década de sessenta, muito antes de ter acesso a esses debates, demarcava em seus textos algumas reflexões à frente de seu tempo. Em Eagleton (1996, p. 7), é possível perceber seu ceticismo em relação ao mundo pós-moderno, definido como:

> [...] contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e à coerência de identidades.

Uma dessas ponderações, tratando-se da vestimenta, é a adequação do sentido em se usar determinada peça acima de noções exclusivamente estéticas, de gênero ou classe pertencente. Seja com o vestido que não pode ser abotoado porque não lhe serve, ou o traje que, independentemente das denominações de gênero mais tradicionais, surge como sem identificação no texto, servindo para a utilidade que a personagem lhe destina: vestir o corpo, qualquer que esse seja, homem ou mulher, ou nesse caso, a proteção contra a dor. O que, por vezes, ainda ocorre em subversão pela necessidade (o pragmatismo da pobreza).

Diante desse raciocínio, torna-se importante refletir que a população em situação da margem, num primeiro momento, entende a vestimenta unicamente como proteção e segurança, e Carolina segue esse raciocínio. A autora expande sua visão de mundo quando demonstra compreender o quanto as práticas vestimentares, em sentido de códigos previamente estabelecidos quanto a formas de usar a vestimenta, são símbolos de classe social e modos de se impor nos

lugares. Nesse sentido, pode-se inferir que a identidade da Carolina artista (poeta, ficcionista, compositora) modifica seu olhar para esse campo.

A cena a seguir mostra o vestido que a personagem coloca no filho, João, como a melhor maneira de aquecê-lo, diante seu estado de adormecimento e excessiva transpiração: “Apalpei o rosto do João êle estava transpirando. troquei-lhe. Vesti-lhe um vestido, e fui deitar” (Jesus, 1996, p. 88).

A narrativa de Carolina, já na década de sessenta, subverte as noções e narrativas visuais de gênero e vestimenta, tendo em vista sua condição precária e, ao mesmo tempo, o modo que usa a vestimenta/cores nas roupas e na literatura como resistência. Os desafios para as artes têxteis se veem atuais na pós-modernidade e, por vezes, com roupagens cada vez mais complexas:

> Prender a atenção de públicos cada vez mais sofisticados, para que interpretem imagens visuais e verbais complexas, requer o uso de técnicas mais variadas do que era necessário antes do surgimento da mídia eletrônica. Mídia essa que, nos últimos cinquenta anos, se apropriou de muitas imagens e táticas da vanguarda e do pós-modernismo (Crane, 2006, p. 307).

Uma das fontes de renda pessoal e ajuda na manutenção do núcleo familiar de Carolina era a venda dos produtos que conseguia de seu trabalho como coletadora na capital de São Paulo. A mercadoria demonstrada no dia 21 de novembro foi a estopa, dessa maneira, recebendo dinheiro diretamente pela relação com as vestimentas, com os serviços de lavagem e passagem de roupas e a venda das peças. No trecho a seguir, o trabalho está diretamente relacionado ao material do linho como mecanismo de troca: “- Eu fui no deposito de ferro vender um pouco de estôpa. Ganhei 36 – Entrei na padaria e guine e tomei 1 copo de leite. Cheguei em casa comprei 1 litro de leite para os filhos. Mandei o João comprar 1 litro de querosene” (Jesus, 1996, p. 90).

A presença do linho, almofadas de veludo, seda, assim como demais componentes e materiais de alta qualidade têxtil, demonstra que Carolina expõe literariamente as distinções entre classes sociais a partir as práticas vestimentares, especialmente, enquanto fator de reflexo e transformação, tal e qual podem ser percebidos tais pontos nas teorias em estudo: “A história do vestuário não é um simples inventário de imagens, mas um espelho do articulado entrelaçamento dos fenômenos socioeconômicos, políticos, culturais e de costume que caracterizam

uma determinada época” (Calanca, 2008, p. 27).

A roupa, como supracitado, um aspecto presente no serviço e forma de sustento para a personagem, ilustra a passagem do tempo na narrativa, visto a continuidade na troca e relação com as personagens. Assim sendo, ocorre com Seu Luiz, ao solicitar a entrega da camisa que será lavada por Carolina: “O senhor Luiz começou falar que eu não lavei a sua camisa. - E um mecanico que tem oficina na Avenida Tiradentes É que eu não tive dinheiro para comprar sabão” (Jesus, 1996, p. 88).

Em fragmento seguinte ao registro do dia 21 de novembro, em que a narradora revela o argumento e crítica social em justificativa ao atraso na entrega de seu serviço, consta-se na data seguinte, 22, o desencadeamento da rotina com o trato da vestimenta, em que a realização consegue ser concluída junto aos afazeres do cotidiano: “Eu fiz café e mandei o João comprar pão e sabão. Ensabôei a camisa do senhor Luiz” (Jesus, 1996, p. 91).

Em tentativa de caracterização das outras personagens, julgadas pela narradora em razão de seus desafetos, bem como da comunidade em que reside, os chamados, no texto, de ciganos, são caracterizados como despreocupados com a higiene pessoal, construída narrativamente por intermédio dos dentes, mas, fundamentalmente, para a análise proposta neste trabalho, as vestimentas com que se evidenciam, em 24 de novembro: “Eles são tão sujos. As roupas e os dentes – Não tem nojo das môscas” (Jesus, 1996, p. 95).

A doação de duas peças de roupas para os filhos de Carolina, feita por parte de Dona Irene, surge no texto com o nome da mulher que realizou o donativo, bem como o endereço da mesma, em processo de identificação de seus afetos e trocas, e possibilidade de reconhecimento à iniciativa descrita, da mesma forma que a humanização pela literatura de ambos os envolvidos: “A Dona Irena da rua Pedro Vicente 114 deu-me duas roupas para os filhos” (Jesus, 1996, p. 97).

O relato de encerramento da primeira parte da obra, “no quarto de despejo”, tratando-se da relação da presença da dimensão vestimentar do corpo na literatura analisada, destaca o uso do alfinete que a personagem carrega no vestido e que utiliza para aliviar a dor da criança desconhecida que cruza seu caminho. O menino em questão, com o espinho furando seu pé, tem o problema solucionado de modo

habilidoso por Carolina. Percebe-se a presença da vestimenta como acessório emergencial e capaz de ser convertido em notável versatilidade, como destaca-se no dia 30 de novembro de 1958: “Vi um menino mechendo no pe. Fui ver o que havia. - Era um espinho. Ritirei 1 alfinete do vistido e tirei o espinho do pe do menino” (Jesus, 1996, p. 102).

A segunda parte da obra, intitulada “na casa de alvenaria”, inicia com um relato sem data, e esse traz a descrição da espera pelo recebimento de chinelos, pois apenas com os pés não mais descalços o sujeito poderia deixar o espaço do lar: “troco, fôram procurar um par de chinelos para mim, fiquei esperando. Estava impaciente porque precisava ir na RCA Vitor Quando recebi o chinelos sai [...]” (Jesus, 1996, p. 119).

Seguindo a mesma exposição, a narradora relata a brincadeira que realizou ao chegar no local de destino. A ação envolveu o acessório pertencente a Roque, a peça de valor feita em ouro e presa ao corpo do homem. A interação criou a relação de contato e intimidade, ameaçando-lhe levar o item que ele trazia consigo:

> chegamos no RCA Vitor fui falar com o senhor Roque, pegando-lhe no braço e disse-lhe:
> qualquer dia eu vou roubar êste relogio
> - Não sai Carolina!
> Eu corto o teu braço e o relógio vem.
> - Quem deu-te foi namorado
> - Quem sou eu? comprei o relógio é de ouro […] (Jesus, 1996, p. 119).

O chinelo, como anteriormente mencionado, surge enquanto item necessário para os pés serem calçados na rotina diária e meio de transpor o espaço da casa para a rua com maior conforto. O acessório é utilizado pela personagem em momento que julga necessário castigar o filho, ainda que essa atitude seja mediada por autocrítica. Da mesma maneira, em direcionamento aos debates levantados, percebe-se a rotina se iniciar com o trato das roupas sendo lavadas logo após o acordar pela manhã, narrados em 21 de outubro de 1961:

> Levantei as sete horas. Fui lavar as roupas arrumar a casinha. Os filhos estão azucrinando-me que querem ir ao cinema. […] pedi ao João para varrer a casa. - so se a senhora me pagar. - peguei o chinelos e dei-lhe uma surra para mim, a pior coisa e expancar alguem Mas infelizmente, as mães precisam expancar os filhos Eu não nasci para ser carrasca. gosto mais de agradar (Jesus, 1996, p. 120).

Neste momento, vale ressaltar que, revisitar a trajetória histórica do chinelo no contexto da vestimenta revela importantes aspectos das dinâmicas de distinção de classes no Brasil. Exemplo emblemático é o das sandálias Havaianas que “[...] são encontradas em supermercados, farmácias, shoppings, hipermercados, boutiques, podendo ser compradas em lojas virtuais, além das 50 franquias espalhadas pelo Brasil” (Sales, et. al. 2010, p. 7); ou seja, passaram de símbolo associado às camadas populares, muitas vezes estigmatizadas como “chinelo de pobre”, a item de vestuário cada vez mais frequente em ambientes de maior consumo, como os supracitados *shoppings* no presente:

> Havaianas é um dos casos de sucesso mais comentados no mundo dos negócios. Fala-se da propaganda com celebridades, da mudança de posicionamento da marca e do aumento do portfólio. Mas se o chinelo de borracha é hoje o mais celebrado no mundo, deve isso a uma mudança profunda no Mix de Marketing da marca que superou a sua categoria e virou artigo de moda... “Foi uma marca lançada para a classe média que, com o passar do tempo, todo mundo passou a usar e o resultado é que ela acabou se popularizando demais”, conta Rui Porto, Diretor de Mídia e Comunicação das Havaianas em entrevista ao Mundo do Marketing (Mello, 2006).

Destaca-se que o Brasil é um país de clima predominantemente tropical, com altas temperaturas durante a maior parte do ano, o que naturalmente favorece o uso de calçados abertos e mais leves. Nesse contexto, a escolha do calçado, especialmente em eventos formais, revela tensões entre funcionalidade e posição social. A adoção de sapatos considerados socialmente nobres, mesmo que desconfortáveis, aponta para o investimento na imagem social e detrimento do bem-estar físico.

Deste modo, evidencia-se, conforme analisado no trecho literário acima, que Carolina aborda essa temática na obra quando se refere ao calçado de Vera, a filha, discutindo temas como o conforto e a beleza. Trata-se da imagem social profundamente arraigada às classes socioculturais.

A vida na casa de alvenaria consta com costumes distintos ao espaço da comunidade do Canindé, e as viagens internacionais são uma dessas novas possibilidades para a escritora com seu livro já publicado. Considerando as experiências determinadas pelo contexto social, o trato com as roupas passa por transformações, tendo em uma cena a personagem pedido ajuda para colocar penas

no vestido que levará para fora do país, Argentina, caracterizando o item de vestimenta enquanto um caráter estético de luxo: “pedi ao Ely para auxiliar-me a colocar pena no meu vestido porque eu vou leva-lo na Argentina” (Jesus, 1996, p. 121).

Nesse sentido, avançando a narrativa, a escritora revela para a personagem Miller, que a visitou, o trabalho pronto, mostrando a satisfação em razão da vestimenta, e conseguintemente, recebe a matéria jornalística que noticia a viagem, deixando registrado na mídia o acontecimento que fará parte da agenda pessoal: “Mostrei-lhe o meu vestido de pena. Ele deu-me um recorte de uma reportagem que saiu na Argentina anunciando a minha ida n’aquela cidade” (Jesus, 1996, p. 163).

No contexto da cena que exibe o relacionamento amoroso de Carolina, logo desencadeando a desavença que parte de exigências do companheiro, Luiz, se consta Carolina o tratando por burro. Entretanto, sob a perspectiva do afeto que existe entre ambos, sugere lhe dar ferraduras em ouro, pois, ainda que de forma a brincar com o homem, o valor das peças parece tentar atenuar o comentário, na data de 30 de outubro, em Jesus (1996, p. 125 e 126): “Ele pediu: Você quer fazer as minhas unhas? […] Êle estava raspando as unhas com a tesoura. - Oh Luiz! Você é louco! Assim você estraga-as. […] Você é um burro! […] eu vou dar-te um par de ferraduras de ouro”.

Percebe-se que o momento de maior harmonia é condizente ao pedido do homem que pergunta se Carolina quer lhe fazer as unhas, assim como seguem os cuidados realizados pela agente feminina na cena seguinte, em que irá costurar o forro do paletó do companheiro, partindo da atenção ao corpo e o afeto causado para chegar nas vestimentas do outro. A personagem é quem pede para Luiz retirar a peça, evidenciando a presença da ação da costura que parte do diálogo entre os dois: “Depôis que esmaltei-lhe as unhas pedi: tira o teu palitol para eu custurar o forro. Ele despiu-se e indicou os lugares onde estavam descuturados – costurei com linha preta” (Jesus, 1996, p. 126).

A conduta seguinte expõe a fala de Luiz ao afirmar que não volta mais na casa de Carolina, devido à presença masculina dos agentes literários que frequentam o ambiente. Nesse momento, com a briga e prestes ao rompimento dos dois, é a personagem quem tira a própria calça, e não mais pede a Carolina que

olhasse ou é orientado assim por essa, mas, tem a ação isolada e deslocada da dinâmica afetuosa entre ambos. Carolina, que não solicitou a retirada da peça para costura, já aborrecida pelo movimento do homem, narra o acontecido: “Ele sabe, quando eu deixo de gostar de alguem não lhe falo mais. Tirou a calça para eu custura-la e disse-me você tem que arranjar um lugar para nós encontrar-mos. Aqui eu não volto mais” (Jesus, 1996, p. 126).

O desagrado da personagem em decorrência da postura exigente e impositiva do companheiro é concluído e chega ao ápice de encerramento justamente pelo questionamento que ela o faz a respeito da possibilidade de usar um acessório na viagem que irá realizar. O homem responde que não usa nada de terceiros, realizando, em seguida, um comparativismo entre arma e relógio. A pertencença do objeto elucida no texto enquanto algo que intimida como a arma que não deve ser compartilhável: “perguntei-lhe se queria usar o relogio do Ely, na viagem que vai empreender no Norte. - Não quero, porque eu não gosto de usar nada dos outros: Arma de fôgo e relogio, tem que ser meu” (Jesus, 1996, p. 127).

Nesse momento, a partir da última recusa da personagem masculina, Carolina devolve-lhe as vestimentas e realiza a ação expressiva de trocas: deixa as calças voltarem ao seu dono e pega de volta as chaves da residência, deixando evidente que o homem não mais era convidado para frequentar as espacialidades de sua vida, no sentido material e amoroso:

> Dei a calça para ele vestir, e peguei o chaveiro e disse-lhe, me da as minhas chaves. Ele ficou olhando eu ritira-las do chaveiro Ha muitas especie de canalhiçe no mundo Da a impressão que você premeditou tudo E disse-lhe outras palavras duras que não vou inclui-las no Diário (Jesus, 1996, p. 127).

As possibilidades de Carolina ao residir na casa de alvenaria e sendo autora com livro publicado se refletem na vestimenta. No trecho usando o vestido que julga por espalhafatoso, perpassando a vestimenta pela autopercepção, ainda se sente ignorada, situação com a qual, por vezes, ocorria em seu meio social, partindo da origem humilde para os ambientes culturais de elite. Posteriormente, encontra receptividade no modo ao qual se veste com trajes autênticos, em 3 de novembro: “O Barbosa Lessa, entrou me viu. E claro. Porque eu estava usando um vestido espalhafatoso Entrou direto sem me olhar” (Jesus, 1996, p. 137). Este cenário é percebido, posto a literatura, no processo de democratização da vestimenta nos

últimos anos: “Intrigante e fascinante, a moda encontra a sua caracterização particular ao transformar-se, no arco de duzentos anos, de um fenômeno sociocultural de elite em um fenômeno comercial de massa” (Calanca, 2008, p. 129).

A vestimenta caracteriza papéis sociais que à época, e dentro das informações que a narradora tinha acesso, podiam abranger a ideia, por exemplo, de masculinidade da personagem. Em tentativa de sinônimo para a honestidade da figuração do homem, a narradora o idealiza vestido com calças e tendo barba, condizente com a imagem adequada que carregava consigo e o imaginário que fazia parte na década de sessenta. Do mesmo modo, as percepções críticas e frustrações pessoais se desenham em sentido prático, com o repertório visual e estereótipo das masculinidades: “Agora é que eu estou conhecendo os homens. Ha os que tem barbas e vestem calças. Mas, são cafajestes. Deus devia selécionar os homens. Os homens honestos nasçer com barbas e os vadios sem barbas” (Jesus, 1996, p. 139).

A construção arquétipa da masculinidade, tal como percebida pela narradora, inscreve-se no modelo de leitura "fechado” da vestimenta, conforme a distinção proposta por Diana Crane (2006). As roupas e as aparências, como as calças e a barba, carregam significados estáveis e amplamente compartilhados, característicos da sociedade de classes com códigos normativos bem definidos. Nesta leitura, a masculinidade ideal e a honestidade do homem são lidas diretamente a partir da visualidade: levando a que homens desprovidos de valores morais estejam igualmente desnudos dos referidos signos visuais elencados por Carolina.

A expectativa analisada traduz a visão narrativa ancorada em códigos de representação de gênero e moralidade, pela qual a vestimenta atua como índice identitário. A frustração de Carolina em relação à discrepância entre aparência e comportamento evidencia a falência do código fechado de significação, abrindo brecha para a crítica ao sistema de signos fixos e às idealizações normativas. Em uma fenomenologia do vestir, para Carolina, a reforma do vestido é concreta; a reforma da vida é utópica. A roupa é o mediador entre o que ela é e o que ela deseja ser. A seguir, lê-se a teoria para este recorte e diálogo com Crane (2006):

> Os textos ‘fechados – vestimentas de significados fixos – eram típicos de sociedades de classes. Os textos ‘abertos’ – roupas que adquirem, continuamente, novos significados – tendem a surgir em sociedades fragmentadas, pois grupos sociais diferentes buscam expressar

> significados distintos ao usar um mesmo tipo de vestimenta (Crane, 2006, p. 465).

No trecho que a personagem toma chuva em seu percurso, o vestido que usava é descrito como pesado pela água que lhe caiu sobre o corpo. O volume adicional surge como marcador temporal da exposição da narradora ao clima enfrentado, inclusive, funcionando enquanto marcador temporal da narrativa. Além do caminho percorrido, destaca-se o peso da água que permanece no tecido após ser molhado:

> Quando eu estava aguardando o onibus rêiniciou a chuva novamente. Um jovem ofereçeu-me o seu guarda-chuva fiquei com êle. […] Eu fiquei na chuva relembrando quando eu trabalhava na lavoura as vêzes não tinhamos tempo de chegar no rancho e molhavamos todo. […] O meu vestido estava pesado com a chuva. Quando cheguei em casa pensei: vou descansar (Jesus, 1996, p. 144).

O desejo da personagem, em um momento de angústia com o presente, aponta o retorno ao passado, e esse, em função da vestimenta, se caracteriza na obra literária pela vontade de querer reformar a vida e a si como se faz com um vestido. O item verifica-se em evidência no imaginário da narradora como uma peça indispensável ao vestuário feminino e seu referencial criativo, detalhado em 8 de novembro: “se eu pudesse voltar ao passado queria reformar o fisico como reforma-se um vestido. Eu queria reformar-me” (Jesus, 1996, p. 158).

Em momento seguinte, quando a personagem vai às compras e escolhe o calçado para seu filho João, a loja lhe entrega dois itens por engano, embora ela tenha feito o pedido e o pagamento apenas para um deles. Desta maneira, a narradora procede o retorno e devolução do que veio como extra, pois, para ela, roubar seria um erro que afeta inclusive a capacidade de descanso e de encontrar paz com os pensamentos e comportamentos mais pessoais. É pela presença da vestimenta que se percebe a reafirmação do caráter moral da personagem-sujeito, assim como o motivo para se desenvolver o diálogo e maior familiarização entre os envolvidos em cena:

> Eu almocei e fui comprar sapatos para o João. O sapateiro embrulhou dôis pares, eu devolvi o outro dizendo-lhe que se eu roubar qualquer coisa, não consigo dormir Tenho o carater bem formado. Ele pegou os sapatos e agradeceu-me. Conversamos. Eu disse-lhe que gosto do serviço que êle faz. é bem fêito. Ele disser ser gaucho. Esta em são paulo faz trêze anos (Jesus, 1996, p. 159).

No trecho supracitado da obra, comenta-se a conversa entre as duas personagens, Carolina e o sapateiro, que protagonizam o fragmento, com o qual a mulher realiza a comparação entre o preço de um terno, item comumente com preços elevados no mercado das práticas vestimentares e usado em situações usualmente formais, e a dificuldade para se criar um filho naquela época. A maternidade, sob a perspectiva da narradora, pode ser lida em um comparativismo com a costura de alto padrão: por vezes, a primeira é reafirmada justamente por seu valor de construto discursivo, enquanto a segunda se destaca por aspectos monetários. Esse contraste é marcado, ao fim do dia, pelo gesto de deixar o sapato do filho no conserto, após a compra feita anteriormente pela mãe: “Falamos do prêço que fica um filho. E o prêço de um terno…, quem cria um filho atualmente é um heroi. Dêixei os sapatos do João, para concerta-los e voltei a (favela) para a minha casa” (Jesus, 1996, p. 159).

Tratando-se dos planos de viagem de Carolina à Argentina, parte das organizações de cunho pessoal é pensar na vestimenta para conhecer o outro país. Trata-se de proteção diante da eventualidade de encontrar condições climáticas distintas das do país de origem, o Brasil, mas também do caráter estético e subjetivo, como se nota na escolha de montar o vestido de penas e exibi-lo para as visitas. O segundo aspecto visual, porém, não desvalida a necessidade da primeira função que a personagem dá para as compras das vestimentas escolhidas, da mesma forma que justifica ao selecionar o item de fibra têxtil sintética, pensando em se resguardar e ter proteção do frio, descrito em 10 de novembro: “Eu fui comprar Um par de mêias de nylon porque é quente, E na Argentina faz frio” (Jesus, 1996, p. 164).

Em razão das visitas da autora, em meios sociais e eventos abertos com outras figuras públicas, é inevitável não tecer comentários sobre a vestimenta pessoal. Dessa maneira, fazia Carolina em todos os espaços que transitava, percebendo-se notada pelo outro, especialmente um olhar atento em suas vestes autênticas, como a personagem que detém-se em seu vestido: “O Jose Tavares de Miranda, chegou, olhou-me no rôsto e comprimentou-me e perpassou o olhar no meu vestido” (Jesus, 1996, p. 165).

As meias de fibra têxtil, mencionadas anteriormente, não são encontradas em

uma visita subsequente às compras descritas pela personagem. Além disso, o espaço de vendas é comentado em relação às vestes, que chamam a atenção ao longo do caminho, assim como a descrição detalhada da aquisição do item, incluindo a origem e valor. Em seguida, Carolina afirma possuir muitas peças, recusando, assim, a compra de novas na loja. Por conseguinte, a Argentina como destino e justificativa da busca pelo vestuário específico é citado, partindo da vestimenta para o desencadeamento narrativo das questões mais profundas sobre a existência e o desejado encerramento de percurso:

> Fui na casa de modas La bela Italia Comprar mêias de Nylon não tinha. Elas [funcionárias] ficaram olhando o meu vestido perguntando:
> - Onde comprou êste vestido?
> - No Rio.
> - Quanto pagou?
> Dessôito mil cruzeiros
> As balconistas mostrou-me as ultimas criações
> Disse-lhe que tenho muitas roupas. E vou a Argentina saimos e ficamos girando o meu desêjoera andar até encontrar o fim do mundo (Jesus, 1996, p. 166).

A descrição do zelo e afetividade pelo antigo companheiro, Luiz, justamente enviesado pelo trato da vestimenta, lida com a vestimenta ao se pronunciarem as memórias de si e desse companheirismo findado, especialmente por parte da narradora. O modo minucioso de narrar, em 12 de novembro, e se relacionar com as roupas do outro se exibe como uma demonstração sentimental na passagem a seguir. Assim como evidenciam-se os ternos lavados e os sapatos engraxados para que o homem, depois visto com olhar crítico, tivesse o mínimo de preocupações em sua rotina, focando apenas nos contentamentos de usar as peças previamente organizadas e limpas:

> […] Mas o meu afeto pelo Luiz, já esta feneçendo. Tenho minhas razões para olvida-lo. Eu penso no Luiz, o dia todo habituei com êle. Estou nervosa porque êle não mais quer voltar.. Ele sabe viver comigo. Com êle eu era amavel. Engraxava-lhe os sapatos pare êle não sujar as mãos. Lavava-lhe os ternos, para êle não pagar tintureiro. Eu cheguei a conclusão que os homens são mais ingratos do que as mulheres (Jesus, 1996, p. 168).

Em comparação aos relatos da primeira parte da obra, que falavam da falta desde o mínimo necessário para as personagens, nesse segundo desdobramento na cidade, não mais unicamente sonham com um futuro promissor; as personagens

se percebem gratas por aquilo já presentificado e que julgam indispensáveis para a vivência e conforto. Destacam-se o alimento, a residência de alvenaria, que intitula a parte do texto, e as roupas, elencadas em um paralelismo equitativo e com sintonia para a personagem da filha de Carolina, Vera, como se nota a seguir em Jesus (1996, p. 169):

> A Vera foi ao cinema com o José Carlos. Ela estava alegre dizendo assim: eu queria ter comida, casa, e roupas E Deus me deu tudo isto O dia que eu encontrar com Deus, vou dizer-lhe, muito obrigado porque, êle é melhora para mim, do que o meu pae. Que devia me dar tudo isto era êle Eu não acho graça em falar… papae!

Em 15 de novembro, no aeroporto com destino para a Argentina, viagem aguardada pela escritora, após dar autógrafos é questionada se levará, como anunciado, o vestido feito com penas. A vestimenta esteticamente selecionada, que lhe acompanhará na viagem internacional, combina dois pontos de destaque: o valor protetivo das meias de náilon que procurava e a simbologia visual das penas que lhe agrada, como confirma Jesus (1996, p. 174):

> Quando chegamos ao aéroporto o sol estava oculto. É bonito o local onde esta localizado o aeroporto. Fui o alvo dos olhares. E varias pessôas pediam autografos. Concedi de bôa vontade porque hoje eu estou alegre Fui comprimentada por uns argentinos que perguntaram se eu vou levar o vestido de pena? Respondi que sim.

Ao chegar em seu destino prometido, Buenos Aires, na Argentina, Carolina descreve: “A dona Beatriz olhou os meus vestidos” (Jesus, 1996, p. 179). Esse registro ilustra um de seus contatos no exterior com outra pessoa em função da vestimenta, especialmente os vestidos que sempre carrega consigo, inclusive trajando no corpo. A citação destaca como as peças despertam comentários e como Carolina enfatiza as vestimentas nos discursos, refletindo sobre a maneira como lida com cada peça que possui, o valor delas em sua trajetória e mesmo a relação com a cultura visual em que se vê inserida e compartilhando seus referenciais e vivências.

As roupas são descritas no texto pela voz da narradora dentro dos padrões de conforto, do mesmo modo que realiza a caracterização da vestimenta no verão da Argentina, mencionado pela descrição aos moradores do país e anunciando os trajes leves e com tecidos adequados para o clima presente no diário, como o linho, em 16 de novembro.

As explanações da cultura visual são seguidas por uma observação tão

pertinente para a narradora quanto essa, a do comportamento social, como os homens que (não) bebem nas ruas, como é para si o denominador comum que lhe incomodava desde o primeiro local em que viveu, da mesma maneira que, adiante, surge o relato étnico-racial e a denúncia ao racismo que compreende na ausência de sujeitos pretos nos espaços em que passava a frequentar: “Esta quente. Usam roupas leves tecidos de linho. Não vi um homem embriagado nas ruas. Não vi pretos perguntei ao senhor P Sahovaler, aqui na Argentina, não tem preto? - Aqui há preconcêitos” (Jesus, 1996, p. 182).

Neste desdobramento argumentativo, a partir do corpo negro, é pelo qual Amanda Crispim F. Valério (2020) suscita o debate étnico e de denúncia, assim como da identidade da autora/mulher negra marcada na obra de Carolina e as especificadades literárias:

> Carolina, que mencionou, por diversas vezes em seus diários e sua autobiografia, ter lido Luiz Gama, utiliza-se também do recurso da ironia, da astúcia e da metáfora para refletir sobre um tema espinhoso na sociedade e na Literatura Brasileira: as relações raciais no Brasil (Valério, 2020, p. 141).

O ideal de vestir-se com certa qualidade dos trajes e a ação de saber lidar com as vestimentas, como ao lavá-las, aparece na narrativa como tentativa de diferenciação do que julga visualmente como pobreza extrema, que foi anteriormente vivenciada pelas personagens. Do mesmo modo, buscam-se agenciamentos estéticos do meio experienciado. O fragmento seguinte, estruturado pela voz do filho de Carolina, João, menciona que, em resposta aos comentários sobre a mudança nos comportamentos e nas condições familiares, o acesso à educação está associado a essa narrativa da vestimenta. A educação desponta no texto pela descrição da relação da personagem com os livros que lia avidamente. O trecho citado que segue não inclui um dia específico de escrita, apenas a data […] novembro de 1961:

> Ele olha-me e diz:
> eu não crêio ser a senhora a minha mãe. A senhora era imunda, repugnante e agora veste-se bem sabe lavar roupas cozinhar, e fazer dôces
> Respondo-lhe: não ha nada de exepcional na minha vida fui lendo que adiquiri conhecimentos. Se houve transformação na minha vida, dêvo agradecer aos livros (Jesus, 1996, p. 185).

O encerramento da segunda parte da obra, ao tratar da relação entre a dimensão vestimentar e a presença na narrativa literária, surge pela ação da protagonista em trocar o vestido de lã porque o clima se mantinha com temperaturas elevadas. Dessa forma, como enfatização da narração climática, o novo vestuário surge em valor estético e recebe agrados discursivos pela estampa, em 19 de novembro. A situação descrita, que necessita de comentários, desenrola-se em Carolina com a temática da vestimenta corriqueira de seu dia, juntamente à ideia da obra literária buscada pela personagem: “O dr. Sohavaler pediu-me para ir buscar um livro para levar na Vila miseria pedi licença e subi de elevador e troque o vestido de lã que estava quente Quando desci, êles gostaram do meu vestido estampado” (Jesus, 1996, p. 194).

A terceira parte da obra de Carolina, o diário intitulado “no sítio”, exibe a conduta da personagem em pintar as unhas, seguida do pensamento no dinheiro que foi gasto e a emoção de desagrado direcionado ao sentimento da lamentação. A cena descrita é póstuma aos preparativos para a festa em homenagem a escritora Clarice Lispector, como narrado possivelmente em 1962, sem dia e mês: “retornei para casa pensando no dinheiro que gastei pintando unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar pão e fêijão para os meus filhos” (Jesus, 1996, p. 203).

Nesse direcionamento, o fragmento discutido aborda a frustração da escritora nessa parte da vida, já fora da mídia após a publicação das obras, o que se reflete no comportamento de não conseguir encontrar Lispector, a organizadora e responsável pela festa, assim como no valor gasto com autocuidado, resultando no entendimento daquilo que poderá lhe faltar para o sustento dos filhos. Evidencia-se a tensão entre o modelo de comportamento idealizado pela cultura midiática e as condições materiais da vida de Carolina. Deste modo, a cena que inicialmente revela o momento de desalento pessoal, aprofunda-se no criticismo à forma como a cultura de mídia impõe padrões que colidem com as realidades econômicas das classes populares, gerando percepções de inadequação: “Se existe um modelo de comportamento, ele é tirado da cultura de mídia” (Crane, 2006, p. 333).

Em seguida, a narradora recebe a visita da mulher que trabalha na feira da cidade, ao qual Carolina está lhe devendo e registra o valor exato no diário, e então,

compra roupas para as crianças, entendendo a vestimenta como necessidade básica para o bem-estar dos filhos.

Deste modo, o trecho que compõe o início de decadência dos recursos financeiros da família, menciona que os menores gastam muitas roupas na rotina, ausentando-se comentários a respeito de comprar trajes para si. O sujeito em Carolina, enfim, começa a se anular por intermédio da (não) vestimenta ante o meio em que se encontra, em 21 de setembro de 1962: “Recebi a visita da mulher que vende na fêira vêio visitar-me. Eu estou lhe devendo 14.000,00 comprei roupas para os filhos As crianças gastam muitas roupas. Um filho fica num prêço extraordinario para um pae” (Jesus, 1996, p. 203 e 204).

No texto, ao decorrer dos diários, percebe-se em diversos trechos a presença da vestimenta em paralelo a comida. Por vezes, no mesmo nível, em outras não se cruzando, mas, notórios são os momentos em que são postas em discurso. Na parte anterior, como notado, e diante melhores condições financeiras, a família pode expor, inclusive, as particularidades estéticas da vestimenta, ainda que agora esse caráter se exprima cada vez mais. A narradora explora a situação hipotética de roubo, em que a cena traz o relato a respeito do ladrão de cobertas, e a peça se equipara a ação do roube de animais; concebe-se, pois, a vestimenta como alvo e chamamento no crime tal e qual o alimento, presentificados pela ofensa gritada pelos mais novos, com a voz popular regendo o meio social:

> Quando um homem roubava a policia percorria as ruas com o ladrão e as crianças iam viando: Ladrão de coberta. Ladrão de galinhas! E as crianças iam batendo latas e pandeiros. Verdadeira festa para as crianças que não conhecia o drama que tomavam parte (Jesus, 1996, p. 204).

Em momento que discute o crime acontecido na cidade de Campinas, São Paulo, a obra realiza a caracterização da vestimenta do assassino, e sobre esse, tudo o que se narra é que estava mascarado. A ação, julgada pela voz da narradora, atravessa as informações a respeito dos trajes, e os reduz à máscara. Assim como, demonstra-se o discurso que discorre a personificação desse outro enquanto indivíduo, e particularmente, homem.

Nesse sentido, o sujeito está ausente no que diz respeito ao detalhamento com as vestes e com a possibilidade em humanizá-lo ou ser alguém possível de identificação, mas, desponta como aquele que cobre a face, diante o comportamento

contra a vítima: “O jovem foi assassinado por um mascarado será que o homem que mata para roubar têm certêza que é um homem? E homem so na fama. homem infantil. homem que cresçe e não amadurece” (Jesus, 1996, p. 208).

De modo semelhante, a caracterização do protagonista excutador de outras personagens, no conto “A oração do carrasco”, de Vieira Junior (2021), segue esse raciocício visual de cobertura da face do homem que tira a vida de outros, em reflexo à realidade e o cobrir-se como forma de resguardar a identidade: “Todo o seu caminho era realizado com uma oração, até os momentos finais, quando o corpo do sentenciado jazia sem vida. Ao deixar o tablado, na trilha que margeava o rio, retirava seu capuz negro para guardá-lo junto à corda” (Vieira Junior, 2021, p. 66 e 67).

O ex-presidente do Brasil, Jânio Quadros, em contraste aos ideais negativos de repertório visual desenhados pela narradora, e esse em agrado e maior intimidade da mesma, desponta enfatizado como o sujeito se propõe bem-vestido e alegre, o que complementa, caracterizando o homem como bonito, em 24 de setembro: “O senhor Janio surgiu. Que bomem bonito! Estava bem vestido e alegre. Varias pessôas queriam ser fotografadas com êle. Ele disse: espera Carolina depôis eu tiro fotografia com você” (Jesus, 1996, p. 211).

A atividade do trato com as vestes é orquestrada como um dos registros pelo cotidiano, e em excesso dos trabalhos diários, a narradora afirma as dores no corpo que são resultantes de lavar e passar muitas roupas, como ocorre pelo braço prejudicado na prática demasiada e feita sozinha por toda a casa, descritos na data de 30 de setembro, em Jesus (1996, p. 220): “Hoje e domingo. passei o dia lavando as roupas […] Lavei tantas roupas e passei que fiquei com dôr nos braços. O Dr. Frulan, disse-me que eu devia repousar E foi a semana que eu mais lutei e andei, e cansei e a doença – já se foi”.

A vestimenta manifesta-se em uma situação que descreve o sumiço de duas estudantes. No primeiro caso, para ambientação do desaparecimento, é narrado que levavam roupas nas bolsas ao invés de materiais escolares, tendo as vestes substituído o necessário para a educação e constituindo o mistério no trecho. Em seguida, para abordar a boa relação de uma das meninas com o meio social, é afirmado que tinha pais ricos e se vestia bem, como identifica-se no dia 1 de

outubro, em Jesus (1996, p. 221): “Dizendo as respectivas mães que iam para o colégio sairam levando nas bolsas, ao invés de livros e cadernos uma muda de roupas. […] Ela, é uma preta com paes ricos. Ela andava bem vestida tem empregada”.

A admiração do “eu” em relação ao outro tem seu ponto de partida no decorrer do enredo pela vestimenta. Em um evento de autógrafos com escritores, organizado pela jornalista Alik Kostakis, Carolina lhe admira o vestido, feito pelo estilista Dener Pamplona de Abreu, um dos pioneiros de moda no país, e que terminou lhe prometendo um de seus trabalhos: “Aliki Kostaki estava na porta reçebendo os convidados. Deu-me um abraço […] e fiquei olhando o seu vestido. Que belêza. Quem fez o vestido foi o Denner[14]. E êle prometeu que me dar um vestido” (Jesus, 1996, p. 225).

Durante o episódio festivo, a personagem relata que foi apadrinhada pelo ator John Herbert Buckup, e esse estava acompanhado da moça que a narradora tece comentários a respeito da vestimenta, sendo de seu agrado. A presença feminina descrita é lida como bem-vestida, termo escrito em maiúscula como se o repertório visual desenvolvido fosse capaz de nomear o sujeito, e são tecidos detalhamentos a respeito da peça: “O meu padrinho foi o senhor Jonhn Herbert. E uma jovem muito bonita Bem vestida. Estava usando uma blusa preta com flores pretas” (Jesus, 1996, p. 226).

No trecho seguinte, exceto pelo alto preço, menciona-se elogiosamente a maioria dos vestidos presentes no ambiente da cerimônia, ao qual foram criados pelo mesmo estilista mencionado no parágrafo anterior, que tem o modo de cobrança comparado a ferocidade animalesca, em gíria comumente usada para contextos de domínio: “Os vestidos belissimos foram confeccionados pelo Dener – perguntei o prêço 50.000,00. pensei: O Dener quer virar tubarão”.

Em processo de distanciamento da rotina da narradora, e possível estranhamento, bem como expansão e interesse pela cultura visual, as vestes recebem atenção descritiva em situações luxuosas. Nesse direcionamento, ocorre a nota aos guardas com os trajes formais a rigor social andando pelo salão que sucedia a celebração, citado logo em seguida a escola de samba, ressaltado o

[14] Nas citações de Carolina não há padronização da grafia do nome do estilista Dener, seguindo a ortografia original da autora.

caráter visual que ambos exerciam na dinamicidade de vestuário no ambiente: “Circulava pelo salão uma escola de sambas. E os guardas com trages de gala andava no salão” (Jesus, 1996, p. 227).

A caracterização de uma das personagens na obra, que Carolina trata por Eva Vastari, é feita em função da vestimenta, em um momento de agrado pessoal com a narradora, descrita como bem-vestida, de modo a parecer Maria Antônia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena, arquiduquesa da Áustria e rainha consorte da França e Navarra no século XVIII. A visita recebida em casa, Eva, impedida de sair devido à chuva que chega, é elaborada, apesar dos elogios visuais tecidos, com uma ausência pelo discurso, faltando-lhe um companheiro igualmente nobre; mantendo a referência à Maria Antonieta, cita o rei Luís XVI de França.

A comparação efetuada se estabelece pelo paralelismo entre a intervenção e negação da natureza, com a condução da leitura do repertório visual sendo destacada no trecho a seguir, afetando-se o olhar da narradora sobre a personagem mencionada, como evidente em 2 de outubro: “Quando cheguei em casa A dona Eva Vastari estava vestida para sair. Mas dessistiu porque estava chovendo. Ela estava tão bem vestida pareçendo a Maria Antoniêta. So que ela não tem um Luiz XV” (Jesus, 1996, p. 231).

A operação de lavar as roupas é descrita como feita com prazer por parte da protagonista, colocando a tarefa como algo que poderia inclusive trabalhar, como no trato com as vestimentas em uma lavanderia. Sinaliza-se como autoimagem enquanto a mulher mais famosa do mundo, e ainda assim, lava os trajes da hóspede, Eva, a qual afirma querer o bem. A ação no momento lhe parece honrosa aos olhos de outros, como notado em 3 de outubro:

> Levantei a seis horas. Eu despertei a 1 hora e fiquei escrevendo preparei o almôço e lavei as roupas. A Dona Eva Vastari diz que eu devia trabalhar numa lavanderia. Que eu lavo as roupas com prazer. por eu lavar-lhe as roupas ela diz: a mulher mais famosa do mundo, lavou as minhas roupas (Jesus, 1996, p. 231 e 232).

Os trajetos de Carolina no trato com o corpo-tecido são descritos como cotidianos, tal como a costura da saia, ao qual lhe interrompem para lidar com a visita que veio receber o dinheiro da máquina de costura adquirida pela personagem, da mesma forma que a vida a atravessa nesses momentos de cuidados. Nesse sentido, exibe-se a descrição de qual máquina, à sua disposição, a

narradora tem preferência para utilizar, como a ineficácia de uma ganhada e a predileção por outra que lhe foi mais adequada, comentado em 4 de outubro:

> Eu estava reformando uma saia. O seu Enoki Araujo que vêio receber o dinheiro da maquina. Escrevi uma carta para êle levar na livraria pedindo o Dr. Lelio para pagar a maquina 22.000,00. Eu ganhei uma maquina na televisão mas não sei custurar com ela (Jesus, 1996, p. 236).

A inadequação em um discurso da hóspede, Eva, que acusa os filhos de Carolina de roubo, refletem o trato com as vestimentas por parte da protagonista. A cena anterior evidenciava o prazer em lavar as vestes, inclusive, sugerindo a possibilidade de arranjar trabalho em algum ramo similar, porém, no trecho seguinte, ocorre o ápice narrativo, com a atitude da personagem novamente atravancada, agora pela acusação, e as roupas precisam ser deixadas de lado para que o conflito pessoal seja dissolvido, em 5 de outubro:

> Eu estava lavando as roupas quando a senhora Eva Vastari me chamou dizendo que havia lhe roubado 7 contos em dolar e se não era os meus filhos? O João ficou assustado Crêio que não e meus filhos. Eles não precisam roubar!Eu dou dinheiro para êles (Jesus, 1996, p. 236).

Sob a perspectiva da situação entre Carolina e Eva, a narradora intervém seus comentários dizendo que, a respeito da hóspede e as acusações, deve-se considerar que para a convivência na casa de um outro, é necessário incluir a polidez como referência; não levar ou trazer, ou seja, o verbo exprime continuidade independente da direção, e acha-se a substituição das vestimentas na mala, algo comum, pela simbologia do caráter: “Uma coisa eu digo: quando vamos viver nas casas alheias é necessario dar ferias a má educação. e incluir na sua bagagem so a polides” (Jesus, 1996, p. 238).

Em alinhamento quanto à discussão, um dos argumentos que a personagem de Eva apela é o discurso de que deu roupas à Carolina, e a segunda revida, afirmando que não precisa das vestimentas de um outro, pois o sujeito feminino que protagoniza a narrativa vem se afirmando ao longo do texto capaz de vestir, alimentar e abrigar adequadamente a si mesma, assim como a família, em Jesus (1996, p. 238): “Ela [Eva] exibia dolar para a Dona Eva [aqui, trata-se de dona Elza, outra personagem que presencia o conflito] ver e dizia que não necessita de mim para nada Que me deu roupas Eu não preciso das roupas da Eva”.

A caracterização do candidato político de preferência apontado por Carolina, Jânio da Silva Quadros, ocorre pela vestimenta no diário. Estima-se por parte do sujeito a denotação feita usando gravata e os pés calçados com chinelos sem meias, em uma visualidade que transita entre duas potências estratégicas de figuração: a formalidade, de fato, do candidato que pretende se mostrar competente à presidência do Brasil, e a informalidade discursiva que busca alcançar o agrado popular. A relação entre identidades e as possibilidades de transformação social pelo vestuário são colocadas em Crane (2006, p. 33): “A mudança de seus conceitos de si mesmos como cidadãos pode ter sido sinalizada pelo uso de novos tipos de vestuário para indicar suas visões modificadas do próprio status social”.

Os traços narrativos destacados são descritos em 7 de outubro, em uma visita da protagonista à casa de Benedito Marques de Souza, ao qual detalha o encontro: “O senhor Janio Quadros já estava sentado de gravata e calçado com chinelos sem mêia. Fui comprimenta-lo pensando: será que êste homem vençeu! Êle e jovem e podia fazer muita coisa pelo pais” (Jesus, 1996, p. 243).

As observações da representação de grupos étnicos no meio social tornam-se item de atenção para Carolina nas obras, como ocorre ao destacar a presença de sujeitos negros usando trajes de gala, ressaltando pela vestimenta o momento ao qual percebe o grupo em ascensão social, diferentemente do comentário tecido ao visitar a Argentina, por descortinar a ausência desses indivíduos no exterior. Manifesta-se pelo fragmento a seguir a evidenciação de seu discurso: “O almôço já estava pronto E os pretos usando trages de gala. Ficaram contentes com a minha presença. A mêsas estava posta. Fôi a mesa mais longa que já vi até hoje. A tôalha era branca Foi servido o almoço” (Jesus, 1996, p. 243).

Em cena que a personagem usa a sombrinha de Eva Vastari, elogiando o item, consta-se o chamamento da personagem que lhe emprestou realizado com formalidade, por “dona”, ao qual o aspecto respeitoso, inclusive na presentificação do nome completo e juntamente ao comportamento especificado, surge enquanto simbologia da relevância estética do objeto para uso pessoal, de 11 de outubro, em 1962: “Estava usando a belissima sombrinha de Dona Eva Vastari – conversei com umas pessôas que ia encontrando no meu regresso. perguntavam se estou escrevendo outro livro” (Jesus, 1996, p. 250).

O trecho responsável pela exposição do vizinho de Carolina na época da favela, datado como 9 de dezembro de 1963, descreve o homem em um relato que surgiu vestido apenas de cueca, pois salvava a criança de ser atirada no rio Tietê, às margens do Canindé, onde viviam, e o sujeito realiza a adoção do menino. A vestimenta íntima desponta como parâmetro de reforço ao discurso narrativo: coloca-se o indivíduo pego de surpresa pela ação do outro, a mãe que não mais desejou criar o filho, e a elaboração pela vestimenta desse conturbado e novo ambiente familiar para os envolvidos:

> Encontrei com um conhecido da favela que ficou contente quando me viu dizendo: Carolina, você essa no céu! […] E o visinho da favela citava que construia uma casa. Ja percebi que a vaidade do home que reside em são paulo é ter uma casa Ele estava acompanhado com o seu filho de criação Um menino que ia ser atirado ao rio Tietê pela propia mãe, ele saiu correndo vestido apenas com uma cueca e arrebatou a criança da mãe desnaturada e disse que ia cria-lo (Jesus, 1996, p. 265).

Seguindo o direcionamento sugerido, revela-se em Carolina a ação de pegar o sapato da mocinha na escola dos filhos e levar ao sapateiro. A partir da vestimenta, se manifesta o debate étnico e sociocultural no texto. Na sapataria, a personagem só é ouvida após dizer que vai ter um livro publicado na Rússia, antes não sendo atendida na sua respectiva vez de direito em detrimento a sujeitos brancos, desencadeando na narrativa a reflexão histórico-crítica. A alusão de trabalho internacional possibilita que receba e entregue os sapatos de graça, pois, passa a ser percebida enquanto uma mulher de relevância em seu meio:

> Surgio uma jovem lamentando que o seu sapato havia descosturado. Eu disse-lhe que ia procurar um sapateiro para conserta-lo. E sai. […] procurei a sapataria Rapida e entreguei os sapatos. E o sapateiro ia entregando os sapatos para as brancas eu protestei. pois é. O senhor lhe entrega o sapato em primeiro lugar porque, êles são brancos e eu sou preta. […] por mais que eu falava ninguem me dava atenção. Eu disse-lhes que no fim do ano que vem, que eu vou na Russia. Que êles estão traduzindo o meu livro. E exibi a revista Russa Oganiok. Então todos passaram a conversar comigo ao mêsmo tempo. […] Recebi o sapato e perguntei o prêço. - Não é moda. Oh! Mas a madame está esperando? insisti – Não é nada já disse! Agradeci e sai as pressas (Jesus, 1996, p. 267).

A laboração com a costura se exibe como sugestão por parte do Doutor Lelio na obra, para que Carolina seja capaz de enfrentar o momento de dificuldade financeira ao qual se encontra, mesmo após se tornar escritora conhecida inclusive

fora de seu país. A profissão de costureira é vista pelo outro como uma função com relevância, inclusive interna, para Carolina, permitindo-lhe trabalhar de casa e lidar com o vestuário, que é um interesse pessoal da narradora. Da mesma forma, percebe-se um mecanismo capaz de garantir o sustento junto à família, e realizar o sonho de complementar a renda e ir residir fora do meio urbano.

Neste desdobramento, partindo da ótica da protagonista, percebe-se o discurso masculino sendo lido com um olhar crítico, que vê a função como algo tardio a ser exercido por ela, após todo o trabalho com os textos publicados e o retorno financeiro que aguardava da editora, como assinala-se no texto pela descrição feita em 10 de dezembro:

> Eu não pedi ao Dantas para me comprar esta casa Queria sitio. Retirar os meus filhos da favela e residir no campo. Num lugar simples. […] O Dr. Lelio, respondeu-me que eu dêvo arranjar trabalho interno. Devo costurar etc. Depôis que êles me cansaram e que o dr. Lelio quer que eu sêja costureira (Jesus, 1996, p. 273).

A relação entre o editor Audálio Dantas e a escritora Carolina de Jesus passou por diversos momentos de conflito, incluindo os que a autora descreve no texto como tentativas por parte dele em tentar dominá-la. Essa complexa questão pode ter os desdobramentos sociais, étnico-raciais e de gênero para ser discutido dentro da relação pontuada, assim como a abordagem que cabe ao foco principal dessa pesquisa, tratando-se do modo ao qual esse comportamento se reflete no viés estético projetado pelo repertório visual da autora, inclusive, quais vozes a autora decidiu manter em destaque nas narrativas:

> A escrita de Carolina Maria de Jesus é constituída por múltiplos enunciados que nutriram seu repertório e se manifestaram em sua produção. As múltiplas vozes incorporadas no discurso da autora, são daqueles que fazem parte de seu cotidiano e de sua escrevivência, mas também dos que tiveram seu direito à voz negado (Alencar, 2024, p. 83).

No dia 12 de dezembro, a narradora detalha uma das cenas supracitadas, que, da mesma forma como ocorre em tentativa de obrigatoriedade determinante ao caráter estético da mulher por parte da presença masculina, reputa-se na imposição de não colocar quadros na parede de Carolina. Essa limitação visual se estende à vestimenta quando Audálio tece críticas à vestimenta, nomeada no texto como a saia à japonesa, e surgem imposições e conselhos para que adote uma simplicidade

na visualidade:

> Uma noite, êle chegou na minha casa e criticou-me porque eu coloquei varios quadros nas paredes. Obrigou-me a retirar os quadros da parede aludindo que a minha casa estava antiquada pareçendo galeria. […] Quando vesti uma saia a japonêza êle criticou dizendo que eu deveria ser mais simples no vestir (Jesus, 1996, p. 276).

Neste trecho, a personagem enfrenta a tentativa de padronização estética imposta por Audálio Dantas, que interfere na escrita e na forma de vestir. A vestimenta torna-se, nesse contexto, o campo de disputa significativa. A imposição da visualidade simplória configura o silenciamento da subjetividade estética da autora, transformando o campo têxtil em controle social e de gênero. A saia à japonesa representa o desejo de autonomia visual de Carolina, reprimido por um ideal moldado pela visão eurocentrada do masculino. A crítica encontra eco na teoria, como em Benjamin (2009) e Godart (2010), que compreendem a vestimenta e as classes sociais em discussão, partindo do vestuário como forma-mercadoria, o corpo e sua imagem e, por subsequente, em um reelaborar dos múltiplos modos de se ser, enquanto errância das formas e dos interesses e afetações históricas e sociopolíticas.

Na alfaiataria comumente utiliza-se o termo retrós para se referir ao fio de seda ou algodão utilizado para realizar costuras e bordados. Em desdobramento a cena supracitada, a personagem questiona a respeito da vida e seus descontentamentos, ao qual realiza a comparação com o retrós. Dessa maneira, percebe-se a presentificação do artefato vestimentar pelo discurso narrativo para dar conta dos trajetos literários elaborados ao decorrer do diário: “Será que já estou ajustada na vida! Será que estou amarrada numa corrente no fio de retroz? Como o melhor advogado é o decorrer da vida fiquei aguardando o que haveria de vir posteriormente” (Jesus, 1996, p. 276).

A imagem do fio de costura, retrós, resgata os limites da personagem no contexto das imposições da vida. A metáfora da costurabilidade se estabelece enquanto linguagem de opressão e amarração da mulher negra ao discurso patriarcal e socialmente excludente. Nesse contexto, o vestuário torna-se dimensão do processo de escrita e de aprisionamento social de Carolina. A vestimenta

desponta como linguagem de submissão, até que seja ressignificada, e segundo Dias (1997, p. 134): '[…] efeito de percurso, de elaboração, pela linguagem'".

Nesse direcionamento narrativo, especialmente a respeito do conflito com Audálio Dantas, a personagem de Carolina compara com tom crítico o homem a um estojo de veludo, pois, decidiu ficar com a parte referente à publicação do livro, e não participou das dificuldades que auxiliaram a autora a produzir as obras. O referencial ao tecido de veludo evoca o fato do material, feito em pelos curtos de seda ou algodão, se distanciar esteticamente e em questões de mercado de materiais mais comuns, à semelhança com o percurso do outro que Carolina aponta com os privilégios: "porque é que êle não foi residir na favela, e conheçer a odisséia de ser catadôr de papel. comêr frutas do lixo. Não. Isto êle não quis. Ele é mocinho do estôjo de viludo" (Jesus, 1996, p. 277).

No trecho analisado, Carolina contrapõe o estojo de veludo, símbolo de nobreza, à crueza de sua realidade. O tecido luxuoso é um marcador de classe que exclui, ao que Benjamin (2009) observa: "O capitalismo cultural do século XIX produziu passagens visuais e materiais que indicam a distância entre as classes sociais". O estojo de veludo manifesta o capital daqueles que observam a pobreza sem experimentá-la. O vestuário, nesta leitura crítica, denuncia o abismo social com a própria textura.

Em argumentação a respeito do novo ano que se começa, 1964, e de golpe militar no Brasil, a narradora argumenta que ouviu a respeito do momento histórico tratar-se de um período de fome, resgatando as memórias pessoais mais sofridas junto a família, como o período em que enfrentavam dificuldades financeiras na comunidade do Canindé, e a filha, Vera, pedia sapatos para não mais ter os pés descalços. É pela vestimenta que a memória de si é desenvolvida e inicia-se o teor crítico a respeito do cenário sociopolítico, detalhado em 12 de dezembro:

> […] recordei quando Vera pedia sapatos ao senhor Rodolfo. E êle comprava. Despedi dos funcionários desejando-lhe feliz 1964 Mas, com a elevação dos preços dos generos alimenticios ninguem poderá ser feliz em 1964. O Dr Adhemar de Barros já nos disse: que o ano de 1964, será o ano da fome (Jesus, 1996, p. 278).

A caracterização da condição de extrema pobreza sujeitada a pessoas socialmente vulneráveis é feita no texto por meio da forma com a qual os indivíduos aparecem carregando as vestimentas. A descrição das personagens citadas

encaminha a rotina observada nas ruas, conforme transportam as vestes de modo improvisado. Realiza-se a comparação a grupos exilados, em virtude do não pertencimento ao meio social, conforme evidencia-se:

> Quando eu voltava ia olhando, os pobres que andam girando pela cidade com as trouxas nas costas como se fôssem exilados Os dentes deturpados. Aspectos de indigentes. Os infaustos, ficam sentados nos bancos dos jardins. E queixam que os guardas expulsa-os dos jardins. Sei que êles não estão mentindo, porque eu ja estive em condições identicas (Jesus, 1996, p. 280).

Diferente da demonstração a partir das observações narradas enfatizando os sujeitos observados na rua, o espaço privado no diário de Carolina, por vezes, manifesta uma distinção com a vestimenta. Na casa da personagem Luiz, por exemplo, é narrado o que a personagem compreende como vestir-se bem, em paralelismo a presença da amplitude de alimentos disponíveis, com o comer e o vestir mais uma vez em igualdade discursiva para a relevância do que é vivido.

De modo a tratar-se de uma outra classe social representada, e o ambiente ao qual a escritora frequenta, como o que esteve presente em 15 de dezembro, lê-se a distinção do meio acerca daquela que narra, ausentando uma forma de identificação, como efetivamente ocorrido no exemplo anterior do parágrafo acima, e resta apenas o desejo a se alcançar: “A casa do Luiz Carlos da Rocha é bem cuidada tão diferente da minha. Os moveis são bons. E tem tanta coisa para comêr. E êles vestem bem” (Jesus, 1996, p. 282).

A tia de Luiz é exibida no texto, dado a conversa com Carolina, em profissão que lida com a costura. A partir desse ponto, vinculado diretamente com o trato da vestimenta, o companheiro é narrativamente elaborado: “Eu conversava com a tia de Luiz, que é camiseira. E o seu espôso que ja pertençeu a fôrça publica e depois foi desligado da côrporação por intriga Depois foi comprovado a sua inocência e solicitaram o seu retôrno” (Jesus, 1996, p. 282).

A personagem de Carolina, bem-vestida e usando colares valiosos na casa de Luiz, da mesma forma que diante muitas opções de alimentos, realiza a comparação com a obra árabe *As mil e uma noites*. Os contos escritos entre o período dos séculos XIII e XVI, foi sua leitura pessoal durante a vida, e a narradora provavelmente faz referência à realeza da região correspondente ao Egito e a Pérsia, especialmente pela vestimenta e o alimento, paralelos relevantes da rotina

manifesta, como constata-se em Jesus (1996, p. 282): “Me ofereceram muitas coisas pra cômer. Frangos, e bôlos eu tinha a impressão de estar revivendo uma cena das mil e uma noites Eu bem vestida. uzando colares de alto preço”.

Desta maneira, em um encaminhamento para o fim da narrativa, em 16 de dezembro, a personagem descreve o comportamento de passar a tarde preparando as roupas consideradas como velhas, pois, iria se mudar do centro urbano paulista, ao qual conta a respeito da ida para Parelheiros, no estado de São Paulo.

A ação com o trato e separação das peças de vestimenta é descrita no presente, entoando a vida que deixará para trás, e de fato, ocorrendo na rotina de Carolina. Assim como, desencadeiam-se os pensamentos a respeito das atividades que executará futuramente em seu novo destino: “passei a tarde preparando as roupas velhas. Amanhã vamos a parelheiros. Vou carpir o milho, e regar as hortaliças. pretendo ir viver os restos dos meus dias no sitio plantando” (Jesus, 1996, p. 283).

Por desenlace, no último dia narrado na obra, com a data de 18 e sem menção ao mês e ano, mas, possivelmente seguinte ao anterior, em novembro de 63, concebe-se o percurso de Carolina em levar as roupas e os cobertores para Parelheiros.

Neste viés, evidencia-se a vestimenta como o único item mencionado de necessidade para o novo lar, com o alimento sendo comprado pelo caminho, como fundamental à sobrevivência básica, mas, sem o vínculo afetivo daquilo que é transportado junto ao “eu” e as memorialidades e os estados de alma: “Levamos roupas para uza-las e cobertores. Em Santo Amaro comprei toucinho, e carne no açougue 1001” (Jesus, 1996, p. 284).

A obra *Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos* (2019), de Carolina Maria de Jesus, organizado por Raffaella Fernandez, é o segundo livro da autora analisado nessa pesquisa. Com distinção ao primeiro texto estudado, *Meu estranho diário* (1996), organizado por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine, esse não dispõe a ortografia original da escritora e sofreu o processo de edição padronizante da linguagem, por isso, a distinção notável entre os dois materiais. De resto, quanto à temática abordada, em especial o estudo da dimensão vestimentar nas narrativas, seguem conservados. Quanto ao tópico da linguagem,

vale comentar brevemente a partir de Rey (2008), o caráter como fenômeno cultural: “A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura” (Rey, 2002, p. 128).

No “Prólogo 2” toma-se o primeiro percurso do repertório visual explorado por Carolina. A mãe da narradora, na infância, trabalhava com a costura de vestimentas e não interrompe a ação para responder os questionamentos da filha a respeito da vida e da felicidade. O comportamento de cuidar da vestimenta emerge com a profissão em prioridade às reflexões da criança: “- Eu sou tão feliz! Mamãe, a vida da gente é sempre assim? Ela estava costurando. Continuou. Não me respondeu” (Jesus, 2019, p. 22).

Neste direcionamento, tratando-se da mesma parte do texto, surge a personagem de Carolina com a afirmação de que trabalhava sem pausa para amenizar os pensamentos poéticos. A conduta descrita, por exemplo, lida com o lavar das roupas, entre outras, pelo que se pode perceber a prática manual na relação entre a dinâmica vestimentar do corpo e da escrita literária da autora. Isso ocorre de modo a tranquilizar a necessidade de produzir as narrativas, para se preparar ritualisticamente e de modo rotineiro ao momento de realizar a escrita:

> Enquanto as outras pessoas me admiravam, só uma coisa preocupava-me: eu queria ficar livre do pensamento poético, que impedia-me o sono. Percebi que andando pra cá e pra lá os pensamentos poéticos se dissipavam um pouco. […] Eu trabalho ininterruptamente. Quando estou exausta deito-me para adormecer logo. Quando desperto, deixo o leito e vou carregar água, lavar roupas, etc. E daí começa o meu calvário – andar a pé, ficar exausta. Sento-me com o lápis na mão, porque quando escrevo o meu cérebro se normaliza (Jesus, 2019, p. 26 e 27).

No conto “O Lenhador”, emerge o senhor com roupas diferentes das comuns para uma das personagens que constitui representação dos trabalhadores que nomeiam o título. A vestimenta contrastante, em relação aos demais, sintetiza o processo de estranhamento da figura surgida, assim como a fisionomia desconhecida pelos moradores da região, conforme descrito em Jesus (2019, p. 32 e 33): “Aparece então a um dos lenhadores um senhor de vestes diferentes, fisionomia estranha à dos moradores das redondezas, e com uma voz suave interrompe o lenhador, dizendo: - O que é isso, irmão? Por que destrói?”.

Dessa maneira, a seguir, o texto “Minha madrinha” ilustra o ritual católico envolvendo a personagem de Carolina na infância, com sete anos de idade, em que se prepara para a Crisma. Nesse sentido, devido a considerada relevância no meio cristão citado, a madrinha, Dona Matilde, tem a decisão de lhe comprar o vestido de chita, ao qual é detalhado ao ser usado, bem como os estados de alma, como o orgulho de si, que foram despertados na narradora a partir da vestimenta, como ressalta-se em Jesus (2019, p. 37):

> Ela [madrinha] comprou um vestido de chita para eu usar. Quando vesti o vestido, pensei que estava muito bonita e olhava todos os que passavam pelas ruas para ver se estavam me olhando por eu estar usando um vestido novo.

A vestimenta e o cristianismo surgem como uma relação que exibe o imaginário, como no fragmento acima comentado, com o relato da criança Carolina ao se perceber sem calçados. A justificativa infantil é a de que a mãe não pode comprar o par de “pé de anjo”, nomeando os acessórios de acordo com a tradição vivida: “Eu estava descalça porque a minha mãe não pôde comprar um pé de anjo para mim. Fui com a minha madrinha para a igreja” (Jesus, 2019, p. 37).

A citação de Carolina, ao apelidar os sapatos na narrativa, insere a infância em um universo que o vestuário adquire sentido dentro da lógica sociorreligiosa, perspectiva que encontra ressonância na afirmação de Durand (1988) a respeito do poder do vestuário como signo hierárquico e ritualístico. Neste viés, para Durand (1988, p. 11): “O vestuário é assim um classificador instantâneo de indivíduos em hierarquias sociais. É também um indicador de momentos da vida do indivíduo no interior de um grupo ou da vida de um grupo no interior da sociedade”.

Nos relatos de Tenório, Vieira Junior e Carolina, a configuração do vestir assume funções, por vezes distintas, ainda que convergentes na resistência identitária. Nos dois primeiros, está enraizada nos códigos do Candomblé, resgatando a ancestralidade; no terceiro, emerge vinculada ao catolicismo popular, moldando o imaginário infantil por meio da sacralização de marcadores cotidianos, como o mencionado “pé de anjo”. A seguir, percebem-se as relações expostas no trecho em Tenório (2020, p. 157): “Lanço mais um olhar sobre suas coisas. Antes de sair, pego o seu alguidar, retiro o ocutá de dentro dele, enrolo num pano, como minha tia Luara disse para eu fazer. Saio segurando Ogum entre as mãos”.

Em ambos os casos mencionados, reconfigura-se o corpo como lugar de discurso, revelando, conforme Durand (1988), seu papel estruturante. Esses apontamentos podem ser percebidos pelo trecho de Vieira Junior e a presença do vestuário e itens de matriz religiosa: “[…] a caixa trazida por dona Tonha continha a saia vermelha, o adê e a espada de Iansã, todos os adornos que a santa vestiria” (Vieira Junior, 2019, p. 45).

A caracterização das personagens femininas que vivem nos meios urbanos e vieram crismar as filhas é feita de modo a destacar a visualidade. As mulheres usavam vestidos, pois são as vestes mais formais esperadas tradicionalmente e reproduzida dentro do texto, e eram compridos, mas, estampados, representando um aceno do caráter estético e as individualidades discursivas e visuais.

Neste momento, os cabelos são descritos como mantidos em coques, cachos ou trançados com fitas, mas, evitando estarem soltos ou livres em movimento, sistematizando o tom de formalidade construído na narrativa: “As mulheres da roça estavam na cidade para crismar as crianças, usando os vestidos compridos e estampados. Os cabelos eram penteados com coques, ou chachos, ou então trançados com fitas” (Jesus, 2019, p. 38).

A criança Carolina, resgatando o imaginário da infância, encontra um item esquecido no chão ao retornar da igreja. Aconselhada pela madrinha que lhe acompanha no trajeto de volta para casa, recolhe-o para si, percebendo tratar-se de um lenço, mas só o vestirá como acessório após a devida limpeza. A vestimenta deixada pelo outro, após a missa, desponta com a possibilidade de ser lavada e ressignificada. A criança que o encontra, inicia um novo significante enquanto proprietária da peça: “Depois que a minha madrinha me crismou, voltamos a pé. Eu achei um lenço e a minha madrinha disse-me que eu poderia usá-lo depois que o lavasse” (Jesus, 2019, p. 38).

A experiência da criança com o lenço, assumindo-o como novo signo de identidade, exemplifica a dimensão arquetípica das vestimentas no rito católico, de modo a possibilitar a aproximação dialógica mesmo com objetos litúrgicos que podem ser incorporados e reinterpretados no cotidiano dos fiéis: “A diversidade de cores das vestes sagradas tem por finalidade exprimir externamente de modo mais eficaz, por um lado, o caráter peculiar dos mistérios da fé que se celebram e, por

outro, o sentido progressivo da vida cristã ao longo do ano litúrgico". (IGMR, 2002, n. 346).

Nos textos de Tenório, Vieira Junior, Caetano e Carolina, as memórias da infância são construídas por significação afetiva e social. Os componentes construtivos materializam o passado, surgindo enquanto suportes para a subjetividade negra em formação. O vestuário, como o vestido de chita, que desponta em Carolina Maria de Jesus (2019), e a camiseta que forma o rabo da pandorga em Caetano (2020), traduzem, fundamentalmente, a disponibilidade de quais materiais têxteis são acessíveis às personagens e o quanto esses itens comportam as ambivalências. Nessa perspectiva, observa-se em Tenório (2020a) o rememorar da infância ao lado de referências religiosas e étnicas, marcadas por componentes como os guias de orixás e a descoberta da cor de si:

> Lembro o dia em que você me disse que sua cabeça era de Ogum, e que isso era ter sorte, porque Ogum era o único orixá que sabia lidar com os abismos. [...] Meu pai vivia saindo com meus tios para beber. Enquanto isso, meus primos colocavam os braços deles ao lado do meu para ficar comparando a nossa cor. E me perguntavam por que eu tinha saído daquele jeito. "Porque minha mãe era negra", eu respondia. Então eles caíam na gargalhada (Tenório, 2020a, p. 13 e 18)

A arquitetura doméstica torna-se perceptível em Vieira Junior (2019), com a casa como espaço permeado por memórias, rezas, perfumaria e presenças transitórias, funcionando como um corpo coletivo das experiências familiares. A casa pobre, sobre a terra, a qual se lavra o sustento (p. 94), ou a invadida por visitas e curas populares (p. 22), torna-se lugar de comunhão, sofrimento e resistência, frequentemente feminizado e espiritualizado:

> Ao mesmo tempo que me orgulhava da deferência que lhe dedicavam, sofria por ter que dividir a casa com visitas nada discretas, gritando suas dores, seus desconhecimentos, impregnando-a do cheiro de velas e incensos, das cores das garrafas de remédios de raízes, das pessoas boas ou ruins, humildes ou inconvenientes, que se instalavam por semanas no nosso pequeno lar (Vieira Junior, 2019, p. 22).

As cores têm papel expressivo fundamental: o amarelo sem amarelo (Caetano, 2020), o marrom e vermelho da terra (Vieira Junior, 2019), o preto e branco dos contrastes étnicos (Tenório, 2020b) ou as cores das guias de orixá:

vermelho, verde, branco (Tenório, 2020a).

O corpo da personagem infantil em Carolina é descrito por sua magreza, que por sua vez, se presentifica pelo vazio dentro da vestimenta, ao não lhe servir de maneira adequada, justamente pela condição física. A narradora usa como exemplo para falar da vestimenta a comparação negativista daquilo que usava à época: “Eu era magrinha e o vestido era folgado. Eu parecia um palito dentro do vestido” (Jesus, 2019, p. 38).

Em “A Bondade e a Maldade”, ambos os termos nomeiando as personagens, a segunda retira o chapéu em cumprimento. A linguagem visual é expressa pelo comportamento alegórico de se retirar o acessório como sinal de respeito e reconhecimento do valor ao outro, referenciado pela vestimenta no item que sinaliza a presença notada: “Aproximou-se e, retirando o chapéu da cabeça, se levantou e a cumprimentou: - Boa tarde, Bondade. Como vai? Sempre ouvi dizer que a senhora é lindíssima. E a senhora comprova” (Jesus, 2019, p. 45).

O texto “Onde estás, Felicidade?”, destaca Maria da Felicidade, personagem ficcional, que desponta usando o vestido de chita, tal a personagem de Carolina para crismar na infância, na parte “Minha madrinha”, e carregando a rosa nos cabelos. A vestimenta com o viés de elegância ao ambiente é percebida pelo outro, e o agente feminino passa a receber elogios e declarações de amor: “Um dia ela estava com um vestido de chita e uma rosa nos cabelos. Estava mais bonita do que nos dias anteriores. José dos Anjos não pôde domar os seus desejos. Declarou-lhe o seu amor” (Jesus, 2019, p. 49).

A personagem de Felicidade recebe os cortes de seda, designando os vestidos que poderão ser feitos, considerando-os como as peças de maior apresso, sendo presente do vendedor, e juntamente, identifica-se a justificativa de auxiliá-la em favorecimento da aparência vista positivamente.

O pano para a confecção do vestido desponta no texto com referência ao ninho do colibri, beija-flor comum a América, e único pássaro capaz de voar para trás e para frente. Assim, é citada a comparação da vestimenta, em sentido ao valor extraordinário, às paineiras, árvore de grande porte e capaz de possuir muita maciez em suas painas. Menciona-se a natureza como forma de exaltação à qualidade da vestimenta e os tecidos descritos:

> Os cortes de seda mais lindos ele lhe deu de presente: - Mas eu não posso pagar-te – advertiu Felicidade. - Mas eu não estou vendendo-te. Estou oferecendo-te para você ficar mais bonita. Felicidade acariciou a seda, sorrindo: - Que pano macio! Parece o ninho do colibri. Parece as plumas das paineiras. Eu vou fazer um vestido e o José vai me achar mais bonita (Jesus, 2019, p. 50).

A vestimenta manifesta-se na obra em diálogo à tradição do catolicismo, como pode ser notado pelo empenho da personagem em planejar se vestir para os eventos que futuramente frequentaria. Esse direcionamento ocorre pela pretensão em usar o vestido, criado a partir da seda recebida pelo viajante, vestimenta que desperta grande interesse para ir às celebrações juninas: “Com este vestido eu vou na festa de Santo Antônio. Com este vestido eu vou na festa de São João. O seu contentamento era imenso” (Jesus, 2019, p. 51).

Os têxteis desenham-se na narrativa de Carolina em associação à perfumaria, perceptível na inclinação da personagem em cogitar a utilização do tecido de maior valor e, nesse dia, usar perfume, em uma proximidade entre a fragrância e a vestimenta desejada de costura de padrões de excelência. Assim como a menção aos demais acessórios que compõem o repertório visual de Felicidade: “O viajante pôs o colar no pescoço de Felicidade e os brincos nas orelhas. […] O viajante deu-lhe um vidro de perfume. […] - O dia que você vestir o vestido de veludo você põe um pouquinho no vestido e nos cabelos” (Jesus, 2019, p. 52).

Neste sentido analítico, vale destacar que os perfumes entram no campo da vestimenta e das visualidades, em obras narrativas, por operarem como características que ampliam a arquitetura imagética dos corpos. Articula-se ao imaginário da limpeza, do desejo e da correção social, o que reforça a função cultural como extensão da aparência e da performance. Sabe-se, também, que as fragrâncias são ferramentas ainda utilizadas para distinguir classes sociais. Nesse sentido, aponta-se a teorização seguinte de Vigarello (1996, p. 74):

> O perfume desempenha (...) todas as funções. Está diretamente associado a um objeto de higiene. Seduz o olfato. Mas é, ao mesmo tempo, purificador. O inverso imediato de sujo e também correção. Todos os valores da aparência passaram para os do operacional. O perfume limpa. Elimina e apaga. A ilusão tornou-se realidade.

As mãos do homem que trabalha com vestuário, o vendedor, são detalhadas

como assemelhando-se ao tecido com o qual lida, diante o momento de afetação positiva e interesse pessoal para Felicidade. Lembra-se, em uma metáfora que ressignifica a anatomia, a veste de veludo que lhe foi entregue no fragmento comentado no parágrafo acima. Em contraste, detecta-se os membros do esposo com o qual se encontra em uma relação esgotada pela rotina: “É que as mãos de José dos Anjos eram rústicas, cheias de calos. E as mãos do viajante eram macias, aveludadas” (Jesus, 2019, p. 53).

Um dos presentes que a personagem recebe no texto, do mesmo modo que os vestidos e acessórios descritos anteriormente, é o cinto de couro com fivela, item de vestimenta que se vê familiarizada, detalhando a funcionalidade ao usá-lo com interesse em seu corpo: “O viajante deu-lhe um cinto de couro com uma fivela. - Que engraçadinho! Isto eu sei, é da cintura – e coloca o cinto para ver o realce” (Jesus, 2019, p. 53).

Diante da possibilidade de a personagem deixar o esposo e seguir seu caminho com o viajante na narrativa, dispõe-se, antes, o questionamento, por parte da presença feminina, a respeito de como o companheiro iria lidar com os cuidados de si na vida sozinho. Um desses, justamente, é o trato com as vestimentas, como a ação de lavar as peças, compreendidas paralelamente em caráter de relevância à preparação dos alimentos e à atenção especial à saúde em caso de doenças: “Eu tenho dó do José! Coitado! Quem é que vai fazer a comida pare ele? Quem é que vai lavar as roupas dele? Quem é que vai fazer chá para ele quando ele adoecer?” (Jesus, 2019, p. 54).

O corpo da mulher é descrito pelo fantasiar da imagem figurativa da fada, e esse é narrado pelo discurso do outro como algo merecedor de ser vestido com materiais e tecidos de alto valor, tais como a seda, o linho e o veludo. Esses aspectos são recorrentes em referências no decorrer da obra, em exemplos práticos de presentes recebidos e, de fato, utilizados para compor o estado de alma, como o contentamento da personagem de Felicidade: “Foste o único homem a dizer que o meu corpo de fada merece ser adornado com sedas, linho e veludo” (Jesus, 2019, p. 55).

O momento em que decide partir, e encenando dentro e fora de casa o desespero, externalizando ao máximo as aflições, Felicidade, ao ser tocada pelo

companheiro, José, tenta rasgar as vestes que lhe cobriam a nudez do corpo. Deste modo, consequentemente, o corpo se coloca em cena, exposto pelo ato de erguer a peça que o mantinha velado.

A relação entre o estado de alma pela ideia da loucura exibida em sentido a personagem de Felicidade e a vestimenta surge diretamente conectada no texto: “José dos Anjos veio buscá-la para levá-la para dentro de casa. Amava sua esposa e não queria vê-la ridicularizada. Assim que ele a tocou, ela tentou rasgar o vestido e dizia: - Vai! Vai embora, diabo! - e tentou erguer o vestido” (Jesus, 2019, p. 56).

No momento de partida do lar, Felicidade tem as vestes, com destaque narrativo para os mencionados vestidos, que são de sua importância, recolhidos. Dessa forma, a despedida pode ser concretizada e o novo caminho transcorrido para a personagem principal do enredo: “O viajante entrou no ranchinho de sapê e pegou uma trouxa que estava em cima de sua mesa. Eram os vestidos de Felicidade” (Jesus, 2019, p. 57).

Na parte da obra “O Sócrates africano”, a personagem de Siá Maruca diz que precisará usar o vestido na cor preta, em afirmação de que se casará sabendo que o futuro esposo irá morrer, tratando-se de uma questão de dias na narrativa.

O avô de Carolina, pessoa associada à sabedoria, que diz respeito ao título do texto, Sócrates negro, responde a respeito de não ser necessária a identidade feminina apoderar-se literalmente do luto, em uma tentativa dialógica com o estado de alma da perda que já se aloja no coração da mulher. A vestimenta desponta nesse trecho literário como referência à morte, em Jesus (2019, p. 65): “Siá Maruca chorava, dizendo: - Creio que sou a única noiva que se casa sabendo que daqui uns dias vai ficar viúva. Vou ter que usar o vestido preto. O vovô pediu: - Não é preciso vestir o luto. O luto está é na alma, na saudade e no coração”.

A cena trabalhada, com a notícia que a personagem de Siá Maruca recebe, se distancia da anterior no texto literário, quando sem o discurso atrelado à perda, a mesma figura feminina se arruma com atenção aos detalhes, em uma narrativa que beira ao luxo em Carolina, pela vestimenta como a do veludo, mas, dessa vez, calçando os pés da noiva.

A vestimenta conduz a direção a ser seguida, da mesma forma que a perfumaria e o repertório visual desenham a não presentificação discursiva da morte

no corpo que veste os itens comentados. Detecta-se que a personagem de Maruca segue o ideal ritualístico de se vestir para o casamento e não o enterro: “A Siá Maruca vestiu o vestido novo, penteou os cabelos, calçou os chinelos de veludo e se perfumou” (Jesus, 2019, p. 64).

Nota-se que Carolina usa o veludo em dois momentos opostos: no pé da noiva (promessa de vida/luxo) e no estojo (privilégio de classe). O veludo é a pele da civilização que Carolina deseja, mas que também a exclui.

As cores abordadas na narrativa, como a ideia de vestir o luto, pelo preto, faz referência direta àquilo que se tem de prática comum à cultura ocidental: “Durante o luto vestia-se uma toga de cor escura, que às vezes era passada sobre a cabeça, o que também se fazia em certas cerimônias religiosas” (Laver, 1989, p. 38). O mesmo repertório visual é bordado, à critérios de equiparação, na narrativa de Tenório (2020, p. 149):

> Então você me emprestou uma camisa social sua, toda escura com bolinhas brancas. Mesmo que tenha ficado demasiadamente grande no meu corpo, foi assim que fui àquele enterro. Você ainda disse que vestir preto recuperava a história do luto. Naquele dia, talvez eu tenha tomado consciência da gravidade do fim.

Neste sentido, as áreas em comparação, como a dimensão vestimentar, ao ditar normas de aparência, articulam-se com a perfumaria e o repertório visual na construção do corpo que busca reafirmar a vida e ocultar os sinais da morte, mesmo em contextos fúnebres, como revela a narrativa de Siá Maruca. Tal escolha evidencia a estética da negação da finitude, em que o figurino e o aroma se tornam extensões da narrativa deste corpo-vivo-personagem. Deste modo, o perfume, enquanto código aéreo de substância etérea, revela-se como metonímia da personagem e traje invisível que tensiona os limites do figurino (Velloso, 2017, p. 13):

> [...] A concepção multissensorial do figurino se apresenta como um importante exercício tanto no âmbito da criação como da fruição. O cheiro, neste aspecto, ainda que reine no mundo da imanência, dos códigos aéreos das substâncias etéreas, pode, ainda certamente, atuar como elemento cênico e cenográfico (a odorização do ambiente), como metonímia do personagem em sua ausência visual ou como dispositivo na formação de atores – pano para outras perfumadas mangas. E quando o cheiro confunde-se com o personagem? Não seria ele, tal como o nu, um traje de cena, um figurino, ainda que por sua condição de invisibilidade possa sugerir aí

> um contrassenso?

A afirmação analisada em que a personagem, Siá Maruca, vestirá preto para se casar com o homem à beira da morte, transitando do sentido tradicional da vestimenta nupcial à de luto antecipado, atualiza pelo discurso a mistura de vozes: essas hibridizadas à da mulher e ironicamente apropriadas. Como sugere Bakhtin (1997), a fala emerge da vida prática já carregada das palavras de outros, que Maruca reelabora em uma enunciação atravessada por resignação e saberes populares. A referência a Sócrates, reelaborada por Carolina de Jesus, traduz-se como operação literária em que a filosofia é filtrada pela experiência cotidiana, em acordo aos apontamentos em Bakhtin (1997, p. 195):

> O nosso discurso da vida prática está cheio das palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Em uma ritualidade que o texto direciona para o viés da religiosidade, recorrendo ao Santo Antônio com o intuito de localizar o tio das personagens há muito desaparecido, revela-se a descrição detalhada dos meios recorridos, como a utilização do tecido jamais vestido por qualquer corpo. A vestimenta, carregando consigo a subjetividade do sujeito no texto, está presentificada na toalha, juntamente à peneira e as velas requeridas, conforme orientação recebida pela vizinha de Siá Maruca, Dona Maria Treme-Treme, e avô de Carolina, como identifica-se a seguir: “[…] deveríamos comprar uma peneira virgem, uma toalha virgem e um maço de velas para ela [Dona Maria Treme-Treme] responsar com o Santo Antônio, que no prazo de sete dias iríamos saber notícias do Tio bem” (Jesus, 2019, p. 65 e 66).

No debate político, abordando as desigualdades econômicas e de cunho social, a narradora Carolina argumenta referenciando ao imaginário da vestimenta, para tratar o estado de São Paulo como modelo discursivo, do qual faz uso do chamamento “figurino” para elencar a relação de que outros espaços geográficos do país só serão lidos positivamente nesses aspectos após seguirem tal exemplo, como percebido em Jesus (2019, p. 67): “O único estado do Brasil que é pai dos seus filhos é o estado de São Paulo. Dizem que todas as cidades de São Paulo são

calçadas. […] Creio que todos os estados do Brasil só ficarão adiantados quando utilizarem São Paulo como o seu figurino".

O avô, Sócrates negro, semeia a sua visão particular a respeito do vestuário, principalmente, de modo a negá-lo em um entendimento mais popular. De maneira semelhante ao aconselhamento feito no concernente à noiva de não recorrer ao imaginário visual do vestido preto para revelar o sopro da perda, exibe-se o raciocínio no fragmento a seguir, em que a personagem é percebida enquanto um sujeito que não realizava a compra de vestes novas, pois, usava as que recebia de sujeitos com maior aquisição econômica.

Sabe-se que o destino do dinheiro desse agente masculino era os remédios para os netos, ao mesmo tempo que se realiza no texto a crítica social pontuando o fato de que nem todos têm as mesmas condições de acesso à vestimenta mesmo em seu sentido simplista do uso: "Ele não comprava roupas novas. Usava as roupas velhas que ganhava dos ricos. Guardava o dinheiro para comprar remédios para os netos" (Jesus, 2019, p. 69).

Na parte seguinte, intitulada como "Humorismos", destacam-se alguns textos que dialogam com o recorte feito nessa pesquisa. O primeiro é em "O caipira", ao qual se tem o trabalho do manuseio com os sapatos, engraxando-os, como meio de a personagem conseguir alimentação e garantir o sustento: "Um padre foi ao anterior e trouxe um caipira para trabalhar. De manhã, deu-lhe café com leite, pão com manteiga e queijo. Finda a refeição, o padre mandou ele engraxar os sapatos" (Jesus, 2019, p. 78).

No texto seguinte, abordam-se duas profissões de interesse na trajetória de Carolina: o sujeito que lida com a literatura e o que está envolvido na vestimenta. A relação entre o sapateiro, profissão antiga, ligada ao trabalho manual, e o poeta, igualmente artístico, é dramatizada com humor na narrativa, sendo que a comicidade e a crítica nessas passagens ilustram o estilo da autora, por vezes se estabelecendo com personagens que fazem uso da ironia para sobreviver aos meio que se percebem inseridos: "[..] a paródia, a ironia, a cortesia dissimulada que, em seu revide, o sujeito colonizado usa para usurpar a autoridade e desestabilizar o centrismo do colonizador" (Gonçalves; Bonnici, 2005, p. 151).

Assim, é estabelecido o dialogismo entre dois eixos da vida, ainda que, por

vezes, podem ser encontrados em oposição, mas, lá estão, nos mesmos moldes da representação em função das ambientações: “Um dia o poeta estava lendo quando o sapateiro explodiu: - Oh! Meu Deus! Por que eu não nasci surdo?” (Jesus, 2019, p. 80).

No escrito “A carteira”, dispõe-se a presentificação do acessório de uso pessoal perdido e posteriormente encontrado pela narradora. O fator principal, de fato, é esse que dá título à composição, e traz junto a elicitação filosófica a respeito do habitual simbolismo que o objeto carrega em si, em função do dinheiro e o valor de mercado no meio social. O objeto, que atravessa o percurso da mulher, está aparentemente cheio em seu interior, o que complementa para a condução da narrativa:

> Um dia eu ia andando pela rua Pedro Vicente quando encontrei uma carteira estufada. Pensei: estou feita! Antes de abrir a carteira já fui idealizando o que pretendia comprar. Abri a carteira. Retirei um papel que estava dobrado várias vezes. Desdobrei o papel com ansiedade e no centro estava escrito: “Quer dinheiro… trabalha!” (Jesus, 2019, p. 83).

A parte seguinte, nomeada na obra como “Datiloscritos”, trata-se de trechos com versões originais manuscritas, reunidas pela edição. Nesse conjunto, estuda-se a trama intitulada “A panela”. A narrativa apresenta a comida como suplício para as personagens e, nesse contexto, os filhos da tia Geronima, diante das dificuldades em plantar o algodão para tecer os fios das vestes e, ao mesmo tempo, semear o alimento que lhes garante a vida, percebem-se sem agasalhos e com os pés descalços.

A pobreza é personificada pela fome, de maneira equivalente à relação de ausência têxtil no relato poético, indicados em Jesus (2019, p. 116): “Não tinham agasalhos, andavam descalços. Minha tia queixava-se: - Eu sei arar, mas não tenho sementes de algodão para plantar. Mesmo que nós plantássemos o algodão, não tenho a roça para arar e não tenho o tear para tecer os fios”.

Deste modo, em *Meu estranho diário* (2019), Carolina enuncia realidades em que a ausência de vestimentas é um marcador de miséria. O corpo negro, em vulnerabilidade despida, inscreve-se na paisagem urbana como denúncia viva. A ausência de roupas expõe a ruptura entre o sujeito e as garantias de dignidade, de modo que, este corpo desprotegido, de Carolina e das pessoas marginalizadas,

revela a posição de desumanização histórica e estrutural, que a literatura possibilita inscrever como crítica ao sistema. Em Durand (1988), aponta-se: “O vestuário é assim um classificador instantâneo de indivíduos em hierarquias sociais. É também um indicador de momentos da vida do indivíduo no interior de um grupo ou da vida de um grupo no interior da sociedade” (Durand, 1988, p. 11).

A narrativa em estudo discute diretamente a relação das ausências primárias à sobrevivência e em processo de humanização de si, estando esses recursos continuamente relacionados nas obras da autora: “Além da falta de casa e de alimentos, outro ponto de diálogo importante entre as obras musical e literária, se apresenta no que tange às ausências de vestimenta” (Alencar, 2024, p. 101).

Em momento anterior, ao tratar-se dos tecidos e acompanhando a linha argumentativa da análise desenvolvida, a personagem principal mencionada acima, tia Geronima, realiza questionamentos em torno de seu modo de vida, criticando os padrões que são impostos à sua existência. Dessa forma, reflete-se a respeito da ausência de têxteis que serviriam aos possíveis hóspedes em razão da necessidade em passar a noite no lar: “Meu Deus! Eu não posso receber visitas. Meu Deus! Eu não tenho camas para eles dormirem. Não tenho cobertas!” (Jesus, 2019, p. 116).

A criticidade narrativa é justamente utilizada em Carolina para se atentar aos desdobramentos e imposições do mundo contemporâneo àqueles postos às margens: “É importante se atentar ao fato de que ao expor nas obras a realidade enfrentada, a autora demonstra ter consciência que a fome e a condição de pobreza não são problemas individualizados, mas de dimensão coletiva” (Alencar, 2024, p. 100).

“A árvore de dinheiro” carrega a história da narradora em sua infância quando recebe dinheiro. Esse marco memorialístico trouxe à narrativa o desejo de comprar um vestido, como primeiro pensamento, e apenas depois surgiu a importância da comida para si e para a família: “Que alegria! Pensei: com este dinheiro eu vou comprar um vestido. Com este dinheiro eu vou comprar cinco quilos de carne para a mamãe fazer bifes [...] Com este dinheiro, eu vou comprar seis quilos de arroz” (Jesus, 2019, p. 118).

Em “O chapéu” é ilustrado o comportamento dos turistas que visitam a cidade de São Paulo, vindos de outros estados do país para registrar por intermédio de

fotografias, no período que data antes do ano de 1932, no parque público Jardim da Luz, a popularidade da cidade a qual tinha atenções diárias a respeito da umidade climática. A descrição da época é feita enquanto registro em função da relação com a vestimenta, delineando a caracterização das vestimentas daqueles que chegavam na capital, como pelas peças usadas de lãs para se manterem aquecidos e os guarda-chuvas que carregavam abertos, estabelecendo um diálogo narrativo com a exibição climatológica:

> As pessoas de outros Estados, quando visitavam São Paulo, iam tirar um retrato no Jardim da Luz com roupas de lã e o guarda-chuva aberto para comprovar que, em São Paulo, chovia todos os dias, ou então, que tinha aquela garoa que deu fama à capital paulistana (Jesus, 2019, p. 127).

No texto supracitado, a narradora conta que o sujeito que dirigia a cidade era denominado como presidente. Dessa maneira, em um relato o envolvendo, lhe trocam o chapéu pelo de outra personagem, o do pedreiro, enquanto o primeiro dormia. O chapéu desponta no fragmento como parte fundamental da vestimenta e que contribui para a caracterização da época, posição social e dispositivos de visibilidade do sujeito em seu meio, como pela construção da figura enquanto autoridade política.

Nesse sentido, a mudança do acessório entre os dois homens envolvidos objetiva, entre outros aspectos, a inversão dos valores preestabelecidos enquanto visualidade comunitária. Desse modo, o momento em que o prefeito percebe a alteração realizada na aparência, diante dos olhares dos demais moradores de São Paulo, ao qual encontrava pelas ruas em seu trajeto, ocorre em primeira instância, em função do riso, a validação da importância da ação feita pelo outro, percebendo a sagacidade. Em seguida, decide-se substituir o item com a compra de outro que dialogue com a imagem que deseja elaborar de si: “[…] viu a sua imagem refletida no espelho e compreendeu a causa dos olhares. É que, enquanto ele dormia, trocaram o seu chapéu por um de pedreiro, todo sujo de cal e cimento. Até ele sorriu e foi comprar outro chapéu” (Jesus, 2019, p. 128).

Torna-se relevante a referência à exposição visual, de modo geral realizada em função da imagem do prefeito. A autoridade carrega na vestimenta alguns aspectos notórios, de maneira semelhante às vestes denominadas como *pall-bichi*: os sapatos de bico fino, descritos como envernizados; o relógio valioso de ouro; e

um acessório de distintivo que lhe possibilita distinção em relação aos demais, enquanto sujeito político.

Na cena em que o homem entra na loja para comprar o chapéu substituto ao primeiro, menciona-se o apontamento ao tratar de muito dinheiro para a aquisição do item, e o alto valor possibilita a crítica social, concluindo o pensamento sobre as possibilidades que o papel enquanto político lhe permitia realizar:

> Ele estava usando roupas de *pall-bichi*, sapatos de bico fino envernizado, relógio de ouro e distintivo de político. Entrou numa loja e comprou outro chapéu. Um chapéu naquele tempo custava quarenta mil réis. […] Quem teve a gentileza de pegar o chapéu do presidente José Afonso naquela época fez um bom negócio porque para ganhar quarenta mil réis naquela época só mesmo um político (Jesus, 2019, p. 128).

O último texto na obra selecionada de Carolina, pertinente ao recorte feito nesse trabalho, trata-se de “Minha irmã”, com forte marcação autobiográfica, revelando a mãe da narradora ao se queixar que exerceu em demasiado a função de lavadeira durante a terceira gravidez. Ao inscrever a memória íntima e materna, marcada pelo trabalho físico e pela precariedade, o texto “Minha irmã” exemplifica como a escrita torna-se um território de reelaboração, como aponta Rodrigues (2011): “A escrita é um espaço de construção da autoria, onde o sujeito se reconhece e se projeta por meio das palavras.” (Rodrigues, 2011, p. 30).

A figura materna sofreu aborto, de modo que a menina veio ao mundo sem vida. A presença da finitude no fragmento ocorre na relação pela vestimenta, associando diretamente o peso das vestes lavadas à perda pessoal sofrida, como percebe-se em Jesus (2019, p. 131): “Havia nascido uma menina […] a menina estava morta em carne viva, como tivesse sido assada. […] E a notícia de que a menina havia nascido podre circulou. Minha mãe se queixava, dizendo que havia lavado muitas roupas pesadas, colchas de lãs”.

A ideia de nobreza, representada discursivamente pela imagem do fidalgo, e de se viver com qualidade e provisão das devidas necessidades, surge na narrativa pela presença do discurso atrelado à visualidade. A narradora afirma o desejo em possuir meias em tecido de seda, no futuro, julgando serem de alto valor e um material com qualidade estimada à época, assim como comprar vestidos, no tecido de veludo, material apreciado em suas narrativas: “Hei de usar meias de seda,

comprar vestido de veludo. Ainda hei de ter a minha época fidalga, se Deus quiser" (Jesus, 2019, p. 132).

O diálogo entre o vestuário e a educação, percebido pela afirmação que diz respeito ao letramento de Carolina, aparece hierarquicamente no texto pela presença das primas dela, que afirmam que a protagonista sabe ler, mas não é feliz, pois, não tem roupas. O que é julgado por uma ausência de vestimenta pelas personagens, provavelmente transitando pelas ideias das peças de seu maior agrado ou mais recentes na tendência à época, são lidas como maior relevância do que a formação crítica, o que Carolina registra em sua obra justamente pelo caráter de denúncia ao meio vivido: "Eu era ignorante e preocupada com as críticas das minhas primas: - Você não tem roupas. Você sabe ler, mas é infeliz. Eu, por saber ler, deveria ser a líder da família" (Jesus, 2019, p. 132).

Por modo de encerramento dessa análise detida na obra em questão, constata-se a percepção a respeito da andança de Carolina, a pé, da área rural à urbana, para a cidade de Uberaba, à procura de ajuda para os problemas de saúde. Essa temática é comumente registrada como feito de suas personagens na autobiografia e na produção ficcional e, assim, fala de si ao chegar à cidade que objetivava. A protagonista preocupa-se com a autoimagem que transmite, especialmente em função do vestuário. Desse modo, após a longa caminhada, a mulher calça os sapatos e realiza a troca das vestes, decidida a usar outro vestido, pois, naquele momento, o primeiro não lhe parecia mais adequado esteticamente para o espaço público.

Dessa maneira, percebe-se a conclusão como interferência de terceiros, com base em deduções sobre o estado de espírito. Isso é evidenciado pela imagem e a caminhada realizada, que demonstraram maior desorganização emocional e associadas à loucura. Torna-se evidente, tais apontamentos, ao Carolina falar sobre as figuras masculinas que cruzaram seu caminho, conforme descrito em Jesus (2019, p. 132): "[…] Dormia nas estradas. Os homens que me olhavam diziam: - Ela é louca. Quando cheguei na cidade calcei o meu tênis. Troquei o meu vestido que estava amarfanhando. O meu coração disparou-se. Que medo que eu senti da cidade".

Na obra de Carolina Maria de Jesus, *O Escravo* (2023), torna-se possível

verificar as relações familiares e as dinâmicas de classe social por meio da forte ênfase nos objetos e nas práticas cotidianas, especialmente aquelas ligadas ao vestuário, ao trabalho doméstico e às expectativas de aparência que compõem o repertório visual: “Lavar as roupas, passar e tolerar os lamentos das crianças, dizendo a todos instantes; eu quero a mamâe!” (Jesus, 2023, p. 31).

Deste modo, verifica-se a metáfora da árvore despojada, usada para descrever a personagem, revelando a sensação de perda e vulnerabilidade no texto: “Tinha a impressão de ser uma arvôre atingida por um vendaval que arrebatara todas as folhas dêixando-a nua no inverno” (Jesus, 2023, p. 31).

O papel das mães é destacado pelo trabalho árduo que fazem para sustentar as famílias, por intermédio da costura e do trabalho doméstico. As descrições refletem a sociedade patriarcal, na qual as mulheres, por vezes, assumem a responsabilidade de manter o lar e garantir a educação dos filhos, apesar de estarem sobrecarregadas pelas exigências de trabalho e cuidados, o que reflete a época em que o texto foi escrito, século XX, e permanece uma discussão atual e ainda pertinente: “A tua mâe cuidava da casa e ainda custurava pra fora para custear os teus estudos” (Jesus, 2023, p. 31).

Os objetos como roupas e casacos de pele têm importância alegórica central, representando o nível social e a pessoalidade no campo dos desejos: “O presente que Renato ganhou foi um corte de lâ. E a Rosa um casaco de pele” (Jesus, 2023, p. 46). O casaco, em exemplificação, se configura como figura da ascensão social e desejosa de pertencimento a classe mais elevada, como notório na fala da tia da protagonista: “— E você teve sorte! Ganhou um lindo casaco. Tambem você para possuir um casaco, so assim” (Jesus, 2023, p. 46).

Em paralelo, o vestuário estudado carrega a potencialidade afetiva, sugerindo a insatisfação e as tensões subjacentes que permeiam a vida das personagens, em especial, com Rosa: “Ela estava quente dentro do casaco de pele. Mas estava inquieta interiormente sentia-se que a vida para ela ia ser agra, hédionda e triste” (Jesus, 2023, p. 47).

Deste modo, o contraste entre as expectativas da aparência e a realidade emocional das personagens desponta como tema recorrente pelas vestes, como destacado nas observações em análise: “— Oh! Renato que bom! Você me da sorte.

Muito obrigada. Eu sempre desêjei um casaco de pele. — Você desêja so o casaco de pele? — Desêjo… ser tua esposa!" (Jesus, 2023, p. 46).

Além disso, as práticas associadas ao meio têxtil e ao consumo ganham forma visível como modo de adequação às normas sociais: "Ela dirigiu o seu olhar na direção de Maria Emilia, que estava deslumbrante com o seu trage nupcial" (Jesus, 2023, p. 35). A atenção constante aos têxteis e aparências mostra como a imagem exterior é fundamental nas interações coletivas, enquanto os diálogos revelam a competição e o julgamento de classes, na qual personagens menos privilegiadas são menosprezadas por falta de bens materiais: "— Eu não tenho toiléte adequado para infiltrar-me no nucleo preferido da tua mâe" (Jesus, 2023, p. 44).

As passagens a seguir destacam a importância dos repertórios visuais na manutenção das aparências, como é perceptível na esfera privada e social: "Ela preparava as crianças para ir a escola. E passava as roupas de seu pae, que dizia: — Eu não quero relachar. Quero conservar bôa aparência. Não quero ver o meu lar desfêito porque tenho vocês" (Jesus, 2023, p. 32).

A preocupação materna em preservar a boa aparência da família reflete o peso que a sociedade deposita sobre a imagem pública e como essa exterioridade está intrinsicamente ligada à ideia de sucesso familiar, especialmente, exigido sobre a figura feminina na obra. O ato de passar o vestuáio demarca a continuidade do ciclo, em que o cuidado com a forma de si é visto como um dever a ser executado.

A formação e as pretensões das irmãs de Roberto constituem o cenário de aspirações, no qual os estudos e as habilidades práticas são valorizados como formas de ascensão. O desejo de uma irmã de se tornar costureira e o da outra em ser pianista refletem as opções, que, embora limitadas pela condição social e gênero, apontam para diferentes maneiras de se destacar dentro e fora da espacialidade do lar: "As duas irmans de Roberto iam diplomar-se e tinham pretensôes. Uma ia ser custureira. A outra queria ser pianista" (Jesus, 2023, p. 34).

Os trajes e os presentes denotam forte valor emblemático na narrativa, como a camisa feita por Helena para Raul. O gesto carrega a afetividade, visto que o tecido trabalhado possibilita novos vínculos que unem as personagens, mesmo que separados: "— Entâo eu vou dar-te uma camisa, e uma gravata. Helena comprou o

tecido e fez a camisa para Raul. Eles quando não se viam, sentiam saudades" (Jesus, 2023, p. 36).

A correlação entre vestuário e afeto é recorrente na obra, sugerindo que os objetos tecidos manualmente tingem o cuidado e a continuidade das relações estabelecidas: "— Ela é mais caprichosa do que eu. Já aprendeu cosinhar e costurar" (Jesus, 2023, p. 41).

Deste modo, a comparação que Helena faz entre a vida pessoal e a da mãe, ou com outras vozes femininas, reforça a ideia de que as mulheres herdam papéis e responsabilidades familiares que transcendem gerações e classes, perpetuando ciclos de trabalho e cuidado que moldam as identidades dentro do contexto em que se percebem inseridas: "Helena cuidava de casa e custurava pra fora. Dizia: — A minha vida coincide com a de mamãe" (Jesus, 2023, p. 38).

O vestuário destaca no texto a importância como marcador dos traços visuais e de subjetivação estudados. O traje nupcial é admirado pelo apelo visual, refletindo a expectativa de humor associado ao casamento, na qual a aparência da noiva ecoa o momento de realização da trajetória: "— Eu acho tão bonito o trage nupcial. Ela, deve estar contente" (Jesus, 2023, p. 35).

Neste viés, as roupas reforçam o cuidado materno e protetivo, destacando a imagem do que os colegas atribuem ao personagem masculino de Renato, enfatizando a distinção social por meio do vestuário: "Invejava-o quando chovia e a sua mâe vinha busca-lo e trazia capa, galochas, e mêias de lâ e luvas. Os colégas diziam: — La vae o lorde" (Jesus, 2023, p. 39 e 40).

A gratidão expressa pelo material têxtil revela como o ato de escolha e confecção das roupas é visto como prazer e símbolo de apreço: "— Oh! Renato, muito obrigada. Eu vou comprar um tecido bonito que eu vi numa loja" (Jesus, 2023, p. 44); assim como, sugere-se a importância da aparência julgada pela protagonista como refinada e adequada às ocasiões tidas por especiais: "Dona Maria Emilia mandou fazer uma toilête maravilhôsa para ela, e o Renato" (Jesus, 2023, p. 44).

No texto, o ato de procurar o fósforo nos bolsos da vestimenta, sem resposta imediata à representação maternal e controladora, sugere que, em meio ao cuidado com a aparência e os detalhes da vestimenta, há a possibilidade de momentos de deliberada desconexão emocional: "Ele levou um cigarro na boca e ficou procurando

um fósforo. Apalpando os bolsos, e a pergunta de sua mâe ficou sem resposta” (Jesus, 2023, p. 45).

Em *O Escravo,* o lenço usado para secar as lágrimas, o chapéu, o casaco de pele e as joias são unidades que conferem particularidade às personagens, destacando as ambições e pertencimentos, como no caso de Marina presente na narrativa de Carolina: “Marina estava rica e bem adôrnada parecia uma princesa” (Jesus, 2023, p. 74); assim como foi considerada com boas condições financeiras devido aos trajes que fazia uso e o modo ao qual foi recebida: “— Estava bem vestida. Deve ser muito rica. Porque a titia tratou-lhe com frases de viludo” (Jesus, 2023, p. 47).

O ato de confeccionar roupas surge no texto como símbolo de dedicação, como no caso das personagens que trabalham no cenário têxtil, revelando que o vestuário reforça as dinâmicas de poder e as expectativas dentro das relações estabelecidas: “Ela e sua sogra passavam o dia confeccionando o enxoval do futuro hóspede” (Jesus, 2023, p. 176).

Deste modo, o uso de expressões como "frases de veludo” para se referir à maneira como a personagem é tratada, e a metáfora do casamento como "tecido", reforça a ideia de que o vestuário desponta como um reflexo de valores: “Eu classifico meu casamento assim: igual um tecido que compramos e ele descora e encolhe. E o que encolhe está perdido. E o que descora faz mal a vista. E fica inutilisado” (Jesus, 2023, p. 156).

Por assim, a insatisfação com os vestidos e a constante busca por novos tecidos e modelos refletem a busca por se sentir pertencente, manifesta no enredo de forma a destacar o material: “Sempre discontente com seus vestidos ela mêsma escolheu os tecidos e os modelos” (Jesus, 2023, p. 161).

No entanto, em meio aos símbolos de prestígio, há a tensão com a realidade das personagens às margens, como quando o pai de Renato critica a obsessão da esposa com a riqueza: “Roberto despiu o palitol e pois nas costa da cadeira e disse-lhe: — A coisa mais dificil que eu acho e conversar com voçê porque quando pergunto por alguem você responde-me, É rico! Você vê so as pessôas ricas. Voce isolou os pobres” (Jesus, 2023, p. 60).

Assim como, na obra há menções às necessidades básicas, como os

calçados para os filhos da protagonista no fim da narrativa: “Eu preciso comprar sapatos para os filhos de Rosa que estão na escola. [...] A Rosa queria um casaco de pele você deu-a” (Jesus, 2023, p. 172). Neste sentido, a ação de Renato é recebida com gratidão pela mão que se percebe em apuros financeiros e com carências no âmbito das vestimentas: “A visita de Renato foi uma salvação para ela que estava precisando de um par de sapatos” (Jesus, 2023, p. 183).

Estabelece-se o contraste entre as personagens que podem se preocupar com o estilo e a elegância e aquelas que lutam por necessidades básicas, evidenciando as disparidades sociais subjacentes na obra: “Ela é da alta sociedade. O seu pae tem varios edificios. Não é pelada igual a sua prima. Ele ficou furioso! — Talvez ela sêja mais pelada do que a minha nobre prima” (Jesus, 2023, p. 48).

A dimensão vestimentar é evocada nas entrelinhas cotidianas da narrativa de Carolina, tecendo o que é vestido às circunstâncias e internalizações que envolvem as personagens. O casaco de pele, exibido como prêmio em meio às afetações negativas, desponta enquanto um manto que envolve as fragilidades humanas.

O tecido luxuoso metamorfoseia-se metaforicamente em armadura, resguardando os estados de alma em relação ao mundo exterior, conferindo a proteção, mesmo que tangível e ilusória: “Ritirou o lenço da bolsa limpou as faces humidas pelas lagrimas, e introdusio a chave na fechadura. A porta abriu ela entrou, e foi avisar a sua mâe que já estava em casa e mostrou-lhe o lindo casaco de pele que havia ganhado” (Jesus, 2023, p. 47).

A visualidade na obra, tal e qual as inter-relações, é permeada por seus contrastes. Em relação a necessidade de combinações ideais, permeadas no discurso da mãe de Renato, interliga-se o vestir ao sentir: “— Você está obsecado com a sua prima. Mas eu não vou permitir esta união. Chumbo, com chumbo não forma joia. É preciso unir a prata com o ouro, e o brilhante com a platina” (Jesus, 2023, p. 48).

Neste viés argumentativo, evidencia-se na relação com os acessórios utilizados no texto o desconforto interno das personagens. De modo similar, a magnificência da casa não supre o necessário para dissipar a percepção de se perceber fora de lugar, assim como as roupas luxuosas não preenchem em totalidade: “Atualmente ele estava dessinteressando por tudo que lhe rodeava. Sua

mâe lhe observava, e olhava o relógio com recêio d'ele atrasar o horario escolar" (Jesus, 2023, p. 51).

Na narrativa, o desinteresse por tudo ao redor reflete-se na maneira com a qual o corpo é tratado, com os sapatos se gastam, e tampouco há muitos caminhos a percorrer por parte do protagonista. A vestimenta, que deveria acompanhar o movimento da vida, se revela estagnada, refletindo a apatia que impede o corpo de se engajar na relação com o mundo: "Ele nem gasta sapatos porque não anda a-pe. Não conheçe os empurrões do centro da cidade" (Jesus, 2023, p. 52).

À luz da condição climática descrita na capital paulista, as vestimentas são buscadas instintivamente, em uma necessidade, neste caso, funcional. Anseia-se por aquecer o corpo, em pertencimento ao ambiente que se torna progressivamente hostil: "O disco solar penétrava quando eles chegaram em São Paulo. Sentiram frio, e procuraram os agasalhos" (Jesus, 2023, p. 55).

A cena construída na obra, a troca de roupas para o jantar, permeia o caráter da vestimenta quanto às circunstâncias, bem como o vestuário que é despido, tal como as camadas de aparências, e o que resta é a rotina, nua e crua. Transita-se, junto a personagem, entre o sublime, o caráter desejoso e o contemplativo, entrelaçando-se ao tecido da vida e os desvanecimentos: "Helena ritirou as sacolas do carro e os maiôs. Despiu-se, trocando o vistido novo e foi preparar o jantar" (Jesus, 2023, p. 55).

A literatura afro-brasileira de Carolina de Jesus constrói os repertórios visuais como simbologia de sonhos, aspirações e saberes sociais. A vestimenta se insere como respiro de pertencimento, revelando nuances de sonhos concretos, como a sofisticação de Dona Helena nos trajes de gala, imersa na atmosfera criada para si: "Dona Helena ficou contente entre as pessôas fidalgas com seus trages de gala. A musica era suave e o perfume de violetas invadia o recinto" (Jesus, 2023, p. 65). A perfumaria, como mencionado, surge demarcando ou reforçando o imaginário da classe social das personagens, assim como se estabeleceu ao longo da história:

> Os mais antigos cheiros de que se tem notícia remetem à fumaça resultante da queima de madeiras, especiarias, ervas e incensos – a princípio, prerrogativas de reis e personagens deificados. Considerado apto a cruzar fronteiras sutis com sua aura mágica, o perfume se firmou como um canal de comunicação com os céus, um aliado na grande busca do homem (pelo divino) [...]. Desde a descoberta do fogo, ou pelo menos da interferência no cheiro da fumaça por meio da adição de plantas e ervas, são muitos os

> exemplos de civilizações, ou mesmo tribos, a dominar o perfume como elemento de religação do homem com o sagrado (Ashcar, 2001, p. 15).

Nesse contexto, vestir-se é cobrir o corpo, assim como um ato de resistência, de se inserir em espaços em que a vestimenta reflete os limites e as possibilidades: “A Rosa deu-me o estôjo por gratidão porque foi por meu intermédio que ela ganhou o casaco de pele. Disse-me que não olvida me. Que eu concretisei um de seus sonhos” (Jesus, 2023, p. 58).

O tecido das roupas, com os cortes e dobras, resguarda memórias de quem as comporta, em um reflexo silencioso das dores da comunidade invisibilizada às margens, que encontra o protótipo visual para as próprias aspirações: “Rosa foi vestir o casaco e sairam. [...] Vestiu o casaco de pele de sua filha e mirou-se no espêlho pensando. Eu, sempre desêjei ter um casaco de pele. E agora, estou concretisando o meu desejo” (Jesus, 2023, p. 65).

Deste modo, Renato, ao despir o paletó, expressa leveza interior, em um estado de espírito que denota o contentamento que desarma o corpo: “Renato despiu o palitol colocou-no cabide e disse: — Sabe papae hoje eu estou alegre” (Jesus, 2023, p. 61). Da mesma forma, Joel, fascinado com o dinheiro recebido, percebe na compra da peça de roupa a realização da autonomia pessoal, assim como vislumbra a dignidade em meio às existências marcadas pela falta: “— Isto, é para voce ir ao cinema. Voçes orfos levam uma existência deficiente, fazendo economia. Joel pegou os setecentos cruzeiros olhando-o facinado! — Que bom! Vou comprar uma camisa. Renato!” (Jesus, 2023, p. 71).

Tal como na vida, as personagens estão constantemente trocando as roupas, limpando, carregando de um lado para o outro, de modo que as vestes denotam extensões tridimensionais, em seu universo narrativo, das próprias existências: “O dia estava calido, e ele transpirava. Ressolveu ir na sua casa para trocar-se de roupas” (Jesus, 2023, p. 73). Deste modo, pode-se destacar esse caráter analítico também no trecho a seguir: “— Passei uma tarde agradavel na casa de tua tia. Que mulher prestimosa! Ela vae lavar as minhas roupas” (Jesus, 2023, p. 75).

Neste direcionamento argumentativo, evidencia-se o vestuário como o escudo e reflexo da vulnerabilidade e condição socio-histórica: “Ela ia aprender o corte e custura para confécionar as roupas dos nossos filhos” (Jesus, 2023, p. 102).

O calor do dia que obriga alguém a trocar de roupa reflete a necessidade de adaptação e se reinventar. Assim, tem-se pelo atravessamento das personagens femininas pelos casacos: “Marina entrava na sala vestida com o casaco. E os seus olhos so procurava o seu esposo” (Jesus, 2023, p. 118). Ainda, identificam-se as roupas de cama cuidadosamente embaladas antes da partida, revelando a relação entre corpo, identidade e espacialidade habitados, como pode ser percebido: “Ela saiu e foi vender umas joias. Comprou malas e arrumou as roupas de camas e na outra as de uso e alguns ternos usadíssimos” (Jesus, 2023, p. 124).

A poética do vestir, ou a ausência direta deste marcador visual (por exemplo, personagens negadas de vestimenta) na narrativa, fala da precariedade e escassez. O casaco, as meias, os ternos usados, os gestos simples de retirar o chapéu ou enxugar os olhos com o lenço, se configuram como figuras dos momentos dicotômicos entre tensão e cuidado: “Ele ritirou o lenço do bolso e enxugou os olhos. Gesto que dêixou todos comovidos” (Jesus, 2023, p. 98). A visualidade desponta enquanto narrativa silenciosa da sobrevivência em um mundo político que frequentemente desconsidera os corpos que o permeiam: “Ele fitou-a no seus trages gestantes e disse-lhe: — O que vale na vida é ser feliz. E você é?” (Jesus, 2023, p. 96).

A figura materna de Renato, ao se deparar com os itens pessoais e as vestes do rapaz sendo movidas, reage negativamente, pois, tal reorganização denota o deslocamento do filho em iminência da mudança. O vestuário descrito impulsiona Renato para a noção de respeito e autonomia, enquanto, para a mãe, ecoa a ruptura do abandono iminente:

> Ritirou os livros da instante e foi colocando-os dentro das fronhas. Ritirou seus ternos, e perpassou o olhar para ver se não ia esqueçer algo. [...] Quando ele estava carregando suas roupas para o automovel sua mâe surgiu. Vendo seus ternos e sapatos dentro do automovel ficou furiosa (Jesus, 2023, p. 77).

Na obra, as meias da personagem, entregues em troca de dinheiro, são detalhamentos mundanos, que revelam a transação figurativa entre corpo e valor material: “Roberto deu-lhe um cheque, e o Renato entregou-lhe as mêias” (Jesus, 2023, p. 84). Neste viés, o pijama do pai que o protagonista veste ao deitar-se conduz a carga emocional, como se, ao vestir-se com as roupas de outro, buscasse

suporte afetivo em um momento de maior vulnerabilidade: “Ele sentou-se na cama e foi despindo-se. Vistiu um pijama de seu pae e dêitou-se” (Jesus, 2023, p. 87).

O chapéu, esquecido pelo homem em momento de aflição, torna-se distração e perda de autoconsciência no ato habitual de polidez social: “Indicou-lhe a cadêira. Ele sentou-se. Estava tão perturbado que esqueçeu-se de tirar o chapeu da cabeça” (Jesus, 2023, p. 111). O gesto corporal da personagem é o que conduz e possibilita a tomada de consciência tardia, em um momento que corpo e mente se reencontram, percebendo-se o distanciamento de si mesmo: “Ele ergueu as sombrancêlhas e levou a mão a cabêça. Foi assim que perçebeu que estava com o chapéu” (Jesus, 2023, p. 111).

As luvas de Marina, bem como o modo ao qual são retiradas, despontam a gestualidade do alívio, pois, ao fazer a ação, a mulher se despe da formalidade à época, expondo as mãos, e se percebem cores, em uma extensão da personalidade construída: “Marina deu um longo suspiro e ritirou as luvas das mâos, dêixando nus os seus dêdos afilados com unhas longas coloridas” (Jesus, 2023, p. 115).

O ato de vestir-se, em Carolina, pode ser lido de modo ritualístico. Ao planejar retirar os objetos pessoais, a personagem enfrenta a escolha entre aguardar e fugir: “Eu devia esperar a mamâe ausentar-se para ritirar meus obgétos. Ou entao fugir com as roupas que usava” (Jesus, 2023, p. 117). A roupa torna-se o limiar entre repouso e prática, a linha tênue que separa o passado outrora desenhado da possibilidade incerta de futuro. A visualidade carregada no corpo é memória, revide e sobrevivência na produção da autora, conforme pontuado a partir das observações de Gonçalves (2014, p. 26): “Sua escrita, portanto, é uma espécie de revide ao mundo, agora, apresentado sob sua perspectiva. Esse é o seu modo de estabelecer o nexo entre ‘violência estrutural, agência e sofrimento social’”.

O casaco, peça solitária no guarda-roupa da personagem, é o elo palpável que resta, e, ao ser procurado, dignifica o cobrir-se com o que lhe pertence: “Sendo assim, eu vou buscar o meu casaco. Unica peça de roupa que eu tenho no guarda roupa. Dirigiu-se para o quarto” (Jesus, 2023, p. 117). Quando se retorna pela porta vestindo o paletó, o gesto comporta a afirmação de si, em presença com o corpo vestido, neste momento, reafirmando a existência no mundo: “Ele dessapareçeu pela porta aberta e voltou vestindo o palitol” (Jesus, 2023, p. 119).

Neste direcionamento, tem-se a dor igualmente refletida no corpo em *O Escravo* (Jesus, 2023). A perda do filho traduz-se nos quilos perdidos involuntariamente, nos têxteis como modelo da ausência, e no acessório em cena que busca organizar o caos interno da vida em desmoronamento. O corpo, vestido ou despido, é arena para o luto do mundo manifesto: “Ritirou o pente da bolsa e agêitou os cabêlos. [...] Quando vistiu suas roupas, notou que havia emagrecido um pouco. Tambem perder um filho!” (Jesus, 2023, p. 149).

Na narrativa de Carolina, há a turbulência das emoções silenciosas ao se observarem as colegas tricotar para os familiares, sentimento posto pelo toque do fio e o calor do afeto que envolve toda a corporeidade: “Ela ficava olhando suas colégas fazer tricôt para agassalhar os filhos no inverno. Ficava com inveja. Para ela um lar solido era o maior tessouro do mundo. Ela auxiliava sua sogra distribuir roupas para os pobres” (Jesus, 2023, p. 154).

O lar sólido é o sonho construído fio a fio, no qual a vida se entrelaça e aquece. Ao mesmo tempo, as marcas deixadas no vestuário resgatam o afeto em seu estado cru, deixando rastros pelos traços, impressões do que é incontido. Dese modo, agrega-se vestimenta e literatura: “Ela era tao afavel que as crianças quando avistava-a iam correndo na sua direção amarfanhando-lhe o vestido e dêixando as marcas dos seus dêdos sujos de doçes” (Jesus, 2023, p. 154).

A vida desponta em um comparativismo ao valor do tecido, no qual o erro no corte compromete a confecção. Deste modo, cada decisão e escolha se tornam paralelas à costura delicada que, se falha, condena à inutilidade. A metáfora da costura é a reflexão sobre as subjetividades, equívocos e impossibilidade de refazer partes daquilo já experienciado: “A vida é um tecido carissimo, que se êrrarmos na confecção, estará sempre êrrada inutilizável” (Jesus, 2023, p. 160).

Neste sentido, há contraste estético no texto, com Renato sendo admirado enquanto uma figura que permeia o irreal em meio à dureza da vida: “Renato barbeou-se e trocou-se de roupas. Quando a Dona Carmem viu-lhe escanhoado exclamou-se: — Oh! Pareçe um principe! Que homem bonito” (Jesus, 2023, p. 168). Diante este ocorrido, Marina se revela adornada com o vestido bem-feito e acessórios, evocando a ideia de que, na visualidade, a vestimenta e as artes, revela-se a tentativa de transcender imposições: “Marina vêio do interior da casa usando

um vistido muito bem fêito usava joias finissimas" (Jesus, 2023, p. 169).

O chapéu ajustado, as roupas confeccionadas com expectativa e o desejo de calor sugerem a busca por significado que dignifica o "eu": "Ela agêitou o chapeu e disse para a sua sogra que ia ao cinema" (Jesus, 2023, p. 169). A vestimenta é, assim, a teia conectiva entre corpo, memória e ancestralidade, na qual o ato de vestir se torna gesto de afirmação, de sobreviver e de se cobrir com o que resta da identidade desses sujeitos, dos que se foram e daqueles que estão por vir: "Sua sogra confécionando agassalhos, e sua mâe fazendo progétos alegre porque ia ganhar um neto" (Jesus, 2023, p. 171).

A narrativa de Carolina Maria de Jesus, estudada até esse momento no respectivo tópico da tese, abordou a vestimenta emergente como instância da construção narrativa, revelando as dinâmicas visuais e de poder entre identidade, exclusão social e resistência no cotidiano às margens. Os textos em análise evidenciam papéis estruturantes, desde o casaco preto doado, marcado por repetições cromáticas, até os sapatos ausentes que impedem os filhos da autora de participarem de atividades escolares.

A vestimenta, que desponta entre os espectros de limite e linguagem, constitui a representação da escassez, da imposição de padrões e da tentativa de reafirmar a dignidade por meio da aparência. Metáforas têxteis, como a da vida comparada a ao tecido caro em que erro de corte é irreversível, e cenas de costura, lavagem e remendo, entrelaçam-se à crítica social, à afetividade e à espiritualidade.

Na escrita de Conceição Evaristo, em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, por meio de tecidos, enxovais, camisolas e perfumes, marcam-se as visualidades, como percebido na história de Aramides Florença: "Um enxoval multicor foi preparado para atender se menina ou se menino fosse" (Evaristo, 2020, p. 11).

Ao transitar para a escrita de Evaristo, busca-se a ampliação do recorte de pesquisa para outras camadas da experiência negra feminina, em que os têxteis continuam a operar como marcas dos contornos de exclusão e resistência material, mas também carregam memórias e performam o corpo em sua multiplicidade de vozes.

Vestir-se, ou ser despido à força, torna-se um ato de poder, de autonomia ou de cerceamento dos direitos. As experiências de violência doméstica e sexual, como

ocorre em Aramides Florença, Shirley Paixão e Lia Gabriel, posicionam necessariamente a roupa no momento da transgressão física do corpo feminino negro. Em Shirley Paixão resgata-se, junto às vestes, a memória crua do que foi imposto às sobreviventes de homens que violentam:

> E avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a mãe dela falecera. [...] Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. [...] Depois vieram mais e mais sofrimentos: a imagem de minha menina nua, desamparada, envergonhada diante de mim, das irmãs e dos vizinhos, eu jamais esquecerei. [...] Somente a embrulhei no lençol e fiquei com ela no colo, chorávamos (Evaristo, 2020, p. 32 e 33).

Seguindo os relatos do texto, é estabelecido o caráter criativo e ancestral da vestimenta, como em Mary Benedita, cuja mãe tingia as roupas com folhas: “Cresci vendo minha mãe macerar folhas para tingir nossas roupas. Tínhamos um guarda-roupa naturalmente colorido” (Evaristo, 2020, p. 79). Extrapolando as barreiras do bem de consumo, circula-se pelo texto a vestimenta como objeto de cuidado e arte, o que dialoga com os conceitos de vestir enquanto aquilo que “[...] desfigura o ser incompleto, submerso, para subjetivá-lo na superfície da fantasia confortadora de ser um outro a cada dia e ser o mesmo, sempre” (Sant’Anna, 2007, p. 47).

Na narrativa em estudo, há o crescente tensionamento entre a imposição eurocêntrica do branco, como em função das práticas descritas no meio artístico, o balé, em que Rose Dusreis, ainda criança, é demarcada e estereotipada etnicamente, assim como tem a corporalidade negra rejeitada e substituída, tema que denuncia o racismo estético e performativo:

> Uma das professoras organizadoras da festa final me chamou e me perguntou se eu queria encarnar o papel de uma bonequinha preta que cantava e dançava. [...] Eu era eu mesma, a bonequinha preta. [...] Esperançosa, aguardei que ela me convidasse para ser sua aluna no balé. Aguardei não só o convite dela, mas a oportunidade de ser a bonequinha negra. [...] Aguardei o porquê da minha substituição, já na semana da festa, quando uma menina branca, pintada de preto, no meu lugar, fingia ser a bonequinha negra que eu era” (Evaristo, 2020, p. 109 e 110).

Nos contos de Evaristo (2020), a vestimenta, frequentemente evocada em situações de vulnerabilidade, como no caso de Aramides Florença, é associada ao

corpo feminino exposto à dor, à maternidade e à brutalidade masculina: “No final da tarde, seus seios jorravam uma láctea aflição, que lhe empapava toda a veste, enquanto o pequeno faminto jazia triste, sem um choro sequer, quieto no bercinho” (Evaristo, 2020, p. 10). O relato se entrecruza analiticamente ao de Lia Gabriel, sinalizando o modo como o corpo negro é atravessado por violências:

> Em seguida, ele me jogou no quartinho de empregada e, com o cinto na mão, ordenou que eu tirasse a roupa, me chicoteando várias vezes. [...] Depois, ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços que já sangravam. Começou, então, nova sessão de torturas. [...] E, quando uma das chicotadas pegou o corpo do menino, eu só tive tempo de me envergar sobre meu filho oferecer as minhas costas e as minhas nádegas nuas ao homem que me torturava (Evaristo, 2020, p. 102).

Neste sentido, o rasgar têxtil pelo outro, o irromper forçosamente do leite materno e o cobrir-se diante o abusador permeiam a intimidade violada e as movimentações de resistência e autoproteção, exemplificado nos trechos de Aramides, em Evaristo (2020, p. 17):

> Numa sucessão de gestos violento ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. [...] Do outro seio, o que ele não havia tocado, pois defensivamente eu conseguira cobrir com parte do lençol, eu sentia o leite irromper.

Em personagens como Isaltina Campo Belo, a vestimenta marca o desencontro identitário e aprisionamento: “Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados” (Evaristo, 2020, p. 57); tal qual, ocorre em Líbia Moirã ao se perceber presa à árvore da vida, sem conseguir se desvencilhar do vestido, em uma crescente metáfora do enraizamento entre corpo, destino e ancestralidade: “Ali fiquei emaranhada, com o meu vestido agarrado a ramos, sem conseguir me desvencilhar da árvore da vida” (Evaristo, 2020, p. 89).

A perfumaria, por sua vez, como no frasco levado por Regina Anastácia, indica a espacialidade de transição e iniciação afetiva, em conexão do universo feminino a um memorial desejoso:

> E foi cumprindo uma tarefa, a de levar um frasco de perfume, da Farmácia ‘Flor d’Antanho’, até a casa da Senhora Laura D’Antanho,

> que eu vi, pela primeira vez, o rapazinho Jorge D'Antanho, neto dela, a paixão primeira e única da minha vida e da dele também (Evaristo, 2020, p. 132).

As roupas de balé mencionadas por Rose Dusreis ocorrem em um processo similar, na qual o vestuário comporta o sonho de inserção e autonomia nos espaços elitizados da arte: "Alguém pegou a minha bolsa, deixando minhas mãos livres" (Evaristo, 2020, p. 107), ainda que o relato não o faça de modo a se desvincular dos limites sociais, por vezes, impostos à corporalidade negra, aos quais a personagem busca subverter:

> As alunas da professora Atília Bessa, meninas vestidas com roupas de balé, rodopiavam no ar e se equilibravam nas pontas dos pés. [...] Tanta doçura na voz e nos gestos, que em dois dias de ensaio me aventurei a pedir-lhe para também fazer parte do grupo de balé, mas disse-lhe que minha mãe não poderia pagar as aulas, entretanto poderia lavar as roupas dela de graça (Evaristo, 2020, p. 108 e 109).

As histórias dispostas em Natalina Soledad desabrocham com as práticas de cuidado pessoal, como pentear os cabelos, de modo que configuram no texto as experiências de autoconstrução: "Solitária, aprendera quase tudo por si mesma, desde o pentear dos cabelos até os mais difíceis exercícios de matemática, assim como se cuidar no período dos íntimos sangramentos" (Evaristo, 2020, p. 21), assim como, denota-se em Mirtes Aparecida da Luz, desejosa: "[...] de fazer duas belas tranças nagôs em meus cabelos, do mesmo jeito que estavam penteados os dela" (Evaristo, 2020, p. 82).

Na reunião de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres,* por Evaristo (2020), observam-se como objetos e práticas cotidianas, vestimentas, livros, chapéus, profissões e gestos se entrelaçam com a tecitura das personagens. Em Aramides Florença, ao vislumbrar o corpo grávido diante do espelho, é manifestada a experiência de encantamento sobre si, ainda que momentânea, em meio à gestação e às dores que virão: "Estava ela no último mês de gestação, quando meio sonolenta, já de camisola, mas ainda de pé, narcisicamente se contemplava no espelho do banheiro. Estava inebriada com a mudança do próprio corpo" (Evaristo, 2020, p. 14). Pode-se evidenciar que o corpo grávido é, em si, uma arquitetura.

O relato de Natalina Soledad encontra nos livros o instrumento de emancipação, contrapondo-se à desigualdade de gênero desde a infância, entoada

na cueca dos irmãos que precisam de auxílio, em uma metáfora para a imaturidade masculina em relação a força precoce exigida das meninas negras: “Dos cadernos e dos livros velhos desprezados pela prole masculina, que começava os estudos, ainda quando cada um precisava de auxílio para suspender a cueca, sozinha, ela recolhia suas lições” (Evaristo, 2020, p. 21).

Em Adelha Santana Limoeiro, pela rapidez estruturada do vestir, ainda que com controle emocional, revela-se a consciência de suas dores e movimentações, em uma gestualidade que aproxima a vestimenta da força contida no indivíduo da poética: “Santana vestiu-se rápido, mas sem desespero. Tinha consciência de que não adiantava aumentar o tamanho da aflição que já estava sentindo” (Evaristo, 2020, p. 36).

O acessório do chapéu do pai de Mary Benedita, por sua vez, funciona como símbolo de ausência pela fuga masculina, contrastando com a presença resiliente das mulheres na obra: “Meio atordoado, meu pai pegou o chapéu e saiu sem uma resposta sequer, não aguardou nem a manhã seguinte” (Evaristo, 2020, p. 76).

Nos trechos estudados de Lia Gabriel, enfrenta-se a violência extrema com gestos de cuidado: “Gabriel era, outra vez, o menino seda, o menino veludo, carinhoso, a nos sorrir e a nos tocar suavemente” (Evaristo, 2020, p. 100); o que se percebe, ainda, diante o momento de agressão sofrida, ao verificar se as filhas estão vestidas: “Na semiescuridão do quarto, apalpei as minhas meninas e percebi que elas estavam vestidas intactas” (Evaristo, 2020, p. 102)

Neste sentido, Lia cobre as filhas e recolhe o que resta, transitando entre roupas e sangue, ações da resistência materna em meio à devastação enfrentada, conforme posto em Evaristo (2020, p. 102 e 103): “Criei coragem, limpei o sangue que ainda me escorria dos braços, sentindo a ardência dos lanhos das costas e por todo o corpo, juntei rapidamente umas poucas roupas minhas e das crianças e busquei a casa de minha mãe”.

Nota-se que, já outrora, a mulher havia perdido para outro homem, o antigo companheiro, aquilo que possuía junto aos filhos: “Por vingança havia levado tudo, inclusive as nossas roupas. Forrei o chão com as poucas que nos restaram, as que eu tinha levado, e passamos a noite” (Evaristo, 2020, p. 98).

Por fim, neste direcionamento argumentativo, cabe o trecho a respeito dos

destinos profissionais narrado por Regina Anastácia, ao apontar para a trajetória de mobilidade e conquista, sugerindo o fardo da superação constante exigida, como percebido a seguir em Evaristo (2020, p. 140): “O primeiro se tornou farmacêutico como o pai, o segundo seguiu carreira militar, o terceiro é alfaiate, uma das meninas se formou professora e a outra foi ser missionária e, no momento, está em uma missão, em povoado da Tanzânia, na África”.

Desta forma, entre as produções de Concieção Evaristo, essa obra estudada propiciou diálogos com a proposta da pesquisa no que tange à relação entre as vestimentas e os sentidos vinculados a sexualidade, maternidade, luto, religiosidade em que o corpo feminino negro se afirma como força resistente e deixa transparecer as subjetividades insurgentes.

Adiante na pesquisa, em *O beijo na Parede,* de Jeferson Tenório (2020b), depreende-se o trabalho do padrinho de João na barbearia que relaciona diretamente com as tendências da época, os penteados que os clientes pedem, e assim, é descrito no texto conforme o passar do tempo e as respectivas mudanças junto aos comportamentos visuais dos clientes:

> [...] Antigamente pediam para ele aparar o cabelo, fazer as suíças, passar a navalha ‘à contrafeita’. Depois tudo mudou: eles entravam querendo que o padrinho fizesse desenhos nas cabeças deles, pediam escovas, reflexos, relaxamentos e chapinhas (Tenório, 2020b, p. 10).

A vestimenta, como os acessórios de vivências materiais e seus entornos, permeia os momentos corriqueiros do menino que narra a experiência. Em uma situação que desejava capturar roedores, fez uso da caixa de sapatos, aquilo que comportava os acessórios pessoais, para a execução do plano de contenção dos roedores que invadiam o lar: “Montei uma arapuca com uma caixa de sapato do meu pai, juntei um graveto de um jeito que qualquer toque faria a caixa cair em cima do camundongo” (Tenório, 2020b, p. 22).

O acessório utilizado pela professora de João durante as aulas, os óculos de grau, são referidos durante o momento em que ela se sente contrariada por ser interrompida pelo questionamento dos alunos. O objeto é manuseado como forma de alívio ao estresse sentido pela mulher, o que a presença do item neste momento da narrativa pode ser lida igualmente em associação ao imaginário coletivo das

crianças que o atribui diretamente à profissão que ela executa. Ou seja, a professora, ainda que percebida em sua jovialidade, é a figura intelectual de óculos de grau e habitual seriedade, o que seria diferente do uso de óculos de sol em sala de aula, comumente atribuídos a momentos de maior descontração: “A professora nesse momento parou a aula e arrumou seus óculos de professora – nós dizíamos que os óculos a faziam ficar mais jovem” (Tenório, 2020b, p. 27). A seguir, o menino narra na classe que leu um livro, após sua insistência pessoal para o fazer, sendo o seu preferido e que lhe acompanha toda a infância, *Dom Quixote*.

No espaço escolar, a vestimenta desponta no processo de descoberta do desejo. Os meninos comumente são descritos no texto perseguindo ou importunando as garotas, investigando indevidamente as vestes e o que continham: “E a gente sempre corria muito no pátio e também levantava as saias das gurias” (Tenório, 2020b, p. 30).

Em uma heteronormatividade vigente no espaço juvenil narrado, as personagens percorrem tais processos com as sexualidades e percepções aguçadas das vestes alheias no meio estudantil: “O professor pediu silêncio. Mesmo assim o pessoal do fundo continuou conversando, outros olhavam pela janela e outros batiam figurinhas na mesa ou tentavam olhar a calcinha de Juliana” (Tenório, 2020b, p. 30).

O momento educacional em que os estudantes são afetados positivamente pelo novo professor, com o decorrer do tempo na escola e das práticas pedagógicas eficazes aplicadas, surge como fechamento do arco narrativo estabelecido acima. E, mesmo os garotos destacados, passam a se interessar mais pelos conteúdos acadêmicos e investigação dos saberes formais e em menor grau pelos mais corriqueiros.

O ato de enfatizar a atenção da criança, na direção para a qual focavam, caminha paralelo à retomada ou abandono pelo interesse das vestimentas e importunações às personagens femininas, como se nota: “Aos poucos o pessoal parou de bater figurinhas e de olhar para a janela. E também os guris desistiram de ver a cor da calcinha da Juliana” (Tenório, 2020b, p. 32).

As vestes de João são referidas no momento após a perda do pai, em que o narrador se vê sozinho no mundo, sem recursos e com dívidas deixadas pelo adulto,

o que parecia diretamente afetar a integridade moral da personagem na infância. Em contrapartida ao esperado pelos vizinhos, o jovem se utilizou das poucas economias para quitar as pendências, resgatando o dinheiro no íntimo das vestimentas. Buscou-se nos compartimentos internos da roupa o modo de limpar o nome do falecido pai, como se percebe ao narrar o momento que esteve diante Dona Hilda e o esposo, Agenor: “Eu botei as mãos no bolso, tirei algumas notas e dei para ele. [...] então perguntei se o meu pai ainda era caloteiro, e ele respondeu que não” (Tenório, 2020b, p. 37).

A perda e o luto vivenciados pelo narrador após a partida do pai, em uma sistêmica repetição de fracassos que o cerceiam, são construídos paralelamente às vestes descritas, que assim como as dívidas ou o nada substancial que lhe é deixado como recurso para garantir a manutenção da sobrevivência, o que restou no guarda-roupa não reconstitui em visualidade a glória daquilo que é memorado: “Fiquei olhando à minha volta para ver o que eu poderia vender. No quarto do meu pai só havia roupas velhas. A cama ainda estava desfeita” (Tenório, 2020b, p. 38).

De outro modo, Ester, a conhecida da personagem principal de João, mulher que é profissional do sexo e lhe detém maior afeto entre aquele grupo delineado, é percebida desde o início em um ideal de acolhimento pela criança. Isto ocorre visto que lhe comprou o cavalo que o menino possuía após a morte do pai. A figura feminina é descrita com maior detalhamento e cuidado em suas vestes e acabamento da imagem pessoal, em oposição à odisseia pessoal de sofrimentos enfrentados: “Acordei com muita fome naquele dia. Tomei um litro d’água para encher o estômago. Fui à casa da Estela. Ela usava botas pretas e uma saia muito curta. Seus olhos estavam pintados; os cabelos, soltos” (Tenório, 2020b, p. 41).

Quando o protagonista decide seguir a trajetória pessoal pelo mundo, sem o acompanhamento dos adultos que lhe ofertavam apoio, como a assistente social empenhada no caso, é descrito o recolhimento das vestimentas, tudo o que lhe restava após se tornar órfão: “Enquanto o doutor Fagundes e a Márcia Marina tentavam salvar o mundo, coloquei as roupas dentro de uma sacola e pulei a janela” (Tenório, 2020b, p. 44).

Em seguida, João parte para a residência da amiga, Estela, e se depara com a colega de profissão da mulher, realizando a descrição visual das vestimentas

utilizadas: “Na esquina da casa dela percebi que havia uma mulher usando uma calça muito justa e uma blusa apertada” (Tenório, 2020b, p. 44).

No momento em que João está diante o casal possivelmente interessado em sua adoção, o menino descreve a ambientação do abrigo em que se encontra, com atenção especial ao vestuário do homem, que, apesar de nervoso, parece tentar construir uma visualidade serena, em conformidade ao contexto da adoção familiar: “O homem parecia mais velho, era branco e usava um terno com gravata. Estava inquieto e suava muito” (Tenório, 2020b, p. 48 e 49). Neste trecho analisado, apesar da tentativa visual de uma maior credibilidade construída por parte do adulto, a criança se pautou mais em suas internalizações e na percepção da insegurança do comportamento do outro, optando, ao final, pela recusa à adoção.

Após passar a viver no cortiço com Estela, um dia o menino sai com os moradores para jantar. Nesta cena, mesmo a personagem de Ramiro tendo prometido pagar a conta, há a recusa da doação ao fim da noite, motivada pelo excesso de bebida, o que gera a revolta das demais personagens.

Verônica, em suas vestes simples e características ao longo do texto, intervém de modo enfático: “A Verônica que tinha quase dois metros de altura e usava uma blusinha ‘tomara que caia’ vermelha combinada com uma minissaia branca, engrossou a voz com seu Ramiro. Então os garçons tiveram que segurá-la” (Tenório, 2020b, p. 59).

O filho da mulher que trabalha com reparo de roupas para a vizinhança, personagem que vive no cortiço, é descrito em relação ao trabalho com a vestimenta presente na narrativa. Neste cenário, ambos compartilham o espaço devido a condições financeiras mínimas, o que os leva a usar o mesmo par de óculos de grau, acessório pessoal e indispensável para ambos:

> Carlinhos era filho da costureira que morava no terceiro andar. Ele era quase cego. Carlinhos usava óculos fundo de garrafa que eram grandes demais para o seu rosto. Na verdade aqueles óculos eram da mãe dele. Quando não estava costurando, ela emprestava para o filho enxergar melhor o mundo (Tenório, 2020b, p. 64).

As questões de gênero despontam no texto em função da vestimenta das personagens, como a relação de Amelinha com os meninos que constantemente tentavam ver os trajes íntimos: “A gurizada vivia em roda dela porque a Amelinha

dava beijo na boca e deixava ver a calcinha" (Tenório, 2020b, p. 65).

Neste direcionamento, partindo da relação com o corpo da menina, Amelinha e João estabelecem um contato direto a partir da relação posta com as vestes, que foram expostas e revelam intencionalmente a intimidade da jovem: "[...] E tentei beijá-la. Mas Amelinha me empurrou, depois levantou a saia e mostrou a calcinha. Daí subiu as escadas correndo" (Tenório, 2020b, p. 65).

Os detalhes da visualidade que aprofunda nas intimidades do corpo da mulher adulta, Estela, são observados pelo garoto, ao conviver com a colega, olhando-a em momentos em que estava distraída: "Ela começou a tirar a roupa, peça por peça. Estava de costas. Primeiro a blusa vermelha. Depois a minissaia preta. Pude ver a nudez das costas e das pernas" (Tenório, 2020b, p. 65).

A descoberta da sexualidade pela personagem, que observa a mulher adulta, e as percepções íntimas de afeto desejoso, são desencadeadas pela relação direta com o vestuário. Em outro trecho, Estela troca-se no quarto de ambos e o garoto finge estar dormindo, pois a vê inicialmente com uma evocação maternal, mas, em um segundo momento, deseja-a: "Mas cada mãe tira a roupa de um jeito. A Estela tirava devagar. Quando ficou de calcinha, fiquei de pau duro" (Tenório, 2020b, p. 66).

A personagem Verônica, amiga do cortiço, organiza-se com maior formalidade nas vestimentas sociais justamente em um momento de dificuldades financeiras. Ao remodelar a visualidade pessoal, busca construir um novo repertório para conseguir dinheiro junto à instituição formal do banco. Essa mudança é prontamente notada pelo menino, que a questiona ao percebê-la com peças diferentes das que costumava usar:

> Percebi que naquele dia Verônica estava usando calça e camisa social.
> 'Por que você está vestida assim, Verônica?'
> 'Vou ao banco, João, pedir um empréstimo. Não quero enlouquecer os funcionários com minhas pernas de fora', disse sorrindo' (Tenório, 2020b, p. 59).

Na situação em que retorna frustrada da tentativa em conseguir o empréstimo no banco, para organizar a vida pessoal e financeira, como realizar a cirurgia de redesignação sexual e colocar silicone, Verônica, mulher transexual, verbaliza a respeito da relação do corpo vestido e o que acredita que teria sido a abordagem

mais eficaz fazendo uso pela vestimenta: “É, quem sabe da próxima vez eu ponho uma minissaia bem curta. Os homens gostam disso” (Tenório, 2020b, p. 77).

No trecho acima, a relação entre as vestimentas e o gênero se manifesta como estratégia performativa de feminilidade, vinculada às expectativas e os códigos sociais sobre o corpo feminino. Verônica reconhece certos saberes em torno do vestuário, como a recepção da minissaia, que pode ser lida positivamente em um padrão heteronormativo. Assume-se por meio dos têxteis a função social, psicológica e política. O primeiro, social, remete a convenções de gênero que associam roupas curtas à feminilidade desejável para o olhar masculino; já no âmbito psicológico, a personagem avalia o corpo vestido como possibilidade de recurso para seus objetivos; e, por fim, de modo político/identitário, ocorre a marcação do trânsito e a afirmação de identidade de gênero, mediada por estereótipos.

O trabalho realizado pelo garoto, quando faz uso da caixa de engraxate e transita pelas ruas prestando serviço para conseguir dinheiro para o sustento, leva-o a lidar diretamente com as vestimentas, especialmente dos homens com maior recurso financeiro. Em momento que conhece um novo amigo, o adulto Alberto, realiza a detalhada descrição dos sapatos, ao qual irá engraxar, observando prontamente a condição social, oposta ao narrador que sobrevive à margem: “Olhei para os sapatos dele. Eram novos. Tão novos que ainda brilhavam mesmo molhados. [...] Olhei primeiro para as roupas dele, que também pareciam roupas novas” (Tenório, 2020b, p. 72).

Em contrapartida ao homem que buscou engraxar os sapatos novos, João utiliza uma simples sacola de plástico para carregar tudo o que tem de maior valor, o exemplar de *Dom Quixote*: “Que livro é esse que está na sua sacola”, perguntou Alberto. Olhei para o lado e quase ia me esquecendo dele porque sempre o carregava dentro de uma sacola plástica” (Tenório, 2020b, p. 74).

O filho de Seu Ramiro, idoso que reside em situação precária no mesmo cortiço que João, manifesta a condição financeira distinta ao pai, e ambos mantêm uma relação familiar complexa ao longo da narrativa. Sob a perspectiva do garoto que narra, averigua-se a leitura visual das vestes do filho e a consequente problematização dos repertórios desenhados no texto: “Dei de cara com um homem

de gravata e usando óculos. E é sempre preciso desconfiar de pessoas com gravatas" (Tenório, 2020b, p. 85).

A dedicação e as visitas de João aos vizinhos tornam-se cada vez mais notáveis ao longo da narrativa, ainda que o próprio necessite dessa atenção por parte de uma figura adulta e responsável. Neste viés, depara-se com dona Dinorah, idosa que realiza a manutenção de seus autocuidados diários com a aparência pessoal, ainda que em cenário de extrema pobreza: "Naquele dia dona Dinorah tinha se pintado mais do que devia e ficou parecendo um palhaço" (Tenório, 2020b, p. 87).

Deste modo, percebem-se os detalhamentos de si enquanto processo de manutenção das boas relações em comunidade, pois, mesmo que o menino julgue o resultado atingido pela mulher com a maquiagem feita, prontamente a elogia para vê-la bem: "A senhora está muito bonita, dona Dinorah" (Tenório, 2020b, p. 87).

Nos trechos adiante, o narrador decide casar os idosos negligenciados pela sociedade. De modo a estabelecer um microcosmos de afetos na narrativa, dentro dos parâmetros pessoais, João inventa a paixão entre os amigos Seu Ramiro e Dona Dinorah, intermediando as comunicações, exigências com as vestes e os detalhes da cerimônia. Assim, afirma a necessidade de flores conforme o seu imaginário para tal situação: "A senhora precisa de um buquê" (Tenório, 2020b, p. 91). Ao tratar do homem, o garoto exige a vestimenta, distinta da cotidiana, que seja condizente com o momento especial: "O senhor só precisa trocar de roupa" (Tenório, 2020b, p. 91), o que termina por não acontecer, frustrando as expectativas do jovem.

Em tentativa de manutenção da cerimônia de casamento entre os amigos, e tendo recebido a exigência do homem para ler poemas para a recente amada, João parte para retirar na loja o livro de poesias. Frente a recusa do vendedor, pela falta de pagamento, o menino se vê frustrado e recorre à vestimenta para expressar o que vem sentindo dentro de si: "Deixei o livro em cima do balcão. Inventei bolsos na minha calça para esconder minhas mãos, que é o que se faz quando perdemos o rumo" (Tenório, 2020b, p. 92).

A transexualidade e o luto experienciados por Verônica, colocam-se em diálogo com a figuração do elaborar visual. Em determinado momento, o repertório imagético da mulher é atravessado pela dor da perda materna, Dinorah, o que desencadeia o abandono progressivo do autocuidado, afetando tanto o corpo quanto

o estado de alma, e repercutindo diretamente na maneira como exerce a atividade como profissional do sexo:

> O negócio foi tão sério que Verônica parou até de se virar nas esquinas. Deixou de fazer a barba. Ela também deixou de botar hormônios nos peitos e na bunda. E eu ainda sou uma criança, portanto não conheço muita coisa, mas eu juro que nunca vi nada tão feio como aquele estado da Verônica jogada em cima da cama: os cabelos amassados, os peitos murchos, barba grande e as pernas cabeludas (Tenório, 2020b, p. 107).

O quadro depressivo de Verônica é estabelecido no texto, além da visualidade do sofrimento vivenciado, pela espacialidade do quarto em que era o seu único abrigo, como é notório pelo trecho acima, e o único refúgio daqueles moradores do cortiço, em que se veem exilados do mundo, segregados às margens ou bordas da sociedade e ali se refugiam em seus momentos de maior singularidade.

Em contexto que reflete amplamente o aspecto universal do mundo em que habitam, as personagens enfrentam dificuldades enquanto tentam se reintegrar gradualmente. As profissionais do sexo sustentam seu dia a dia, a criança órfã cuida dos vizinhos e descobre o mundo, e os idosos, igualmente negligenciados pelos familiares e pelo sistema, permanecem reclusos em suas memórias.

A intervenção no quadro emocional desenvolvido com Verônica ocorre por meio de outras mulheres trans e colegas de profissão, que chegam ao cortiço e performatizam a ressignificação da aparência, tentando lhe devolver o ânimo pela vida, o bem-estar e a socialização habitual, anterior ao profundo luto que enfrentou: “Elas logo procuraram colocar a Verônica de pé. Fizeram-na arrumar o cabelo e botaram uma roupa nela, mesmo ela dizendo que não queria. [...] Quando saí Verônica já estava até maquiada” (Tenório, 2020b, p. 109).

Em proximidade ao estado de relevância, destacam-se a comida e a vestimenta, como quando o casal amigo de João se oferece para pegar a sobremesa. Extrapolando o gesto de cordialidade pelo doce, revela-se a tentativa de acolhimento, melhorando a forma como o menino se agasalha no dia a dia: “Alice perguntou se eu queria sorvete, e eu disse que sim. Alberto levantou dizendo que tinha umas roupas para me dar” (Tenório, 2020b, p. 115).

Em proximidade ao fim da narrativa, Seu Ramiro encontra-se isolado em seu

quarto e, assim como o espaço, é descrito de modo a parecer apático e desiludido, aspectos refletidos pela negligência com a aparência e higiene. Essa situação assemelha-se à Verônica quando vivenciou o luto, pois ambos parecem deslocados da comunidade das normas comportamentais: “Seu Ramiro não lavava as roupas e quase parecia um mendigo” (Tenório, 2020b, p. 124).

Em uma das últimas cenas, vê-se o senhor Ramiro, após o grave quadro em que se encontrou deprimido, em sua odisseia para ir à praia com João e os colegas do menino. A escolha do calção de banho pode ser observada em detalhes por se tratar da peça vista pelo narrador com julgamento partindo da sensibilidade estética.

O ato descrito surge como a possibilidade de renovação, utilizando-se do vestuário enquanto a quebra deliberada das normas, bem como a recusa em conformar-se às convencionalidades. Tratando-se de idades distintas, entre as gerações do idoso e do jovem, pinta-se a forma de desafiar limitações autoimpostas e encontrar novas maneiras de interagir com o mundo ao redor.

A criança que narra, em decorrência da espontaneidade típica da idade, pondera as percepções visuais, julgando o traje escolhido, com aspecto humorístico e irônico da cena, em uma interseção de motivações ou mesmo resistência àquilo anteriormente vivido, buscando se conectar às memórias e a serenidade na natureza:

> Antes de partir tive que esperar o seu Ramiro encontrar seu calção de banho. Quando achou, eu vi que era muito ridículo, mas os velhos não se importam com isso porque já são livres e não se preocupam mais em ser sérios (Tenório, 2020b, p. 126).

Na praia, as personagens se deparam com uma situação incômoda quando uma família lhes entrega sobras de comida para servir de refeição. Pouca Força, particularmente afetado, faz uso do manuseio das vestes para revelar o corpo despido diante aqueles para quem dirige seu protesto: “Foi daí que o Pouca Força baixou a bermuda até o joelho e começou a balançar o pirulito dele na frente de toda a família” (Tenório, 2020b, p. 129).

A primeira cena de corpos nus e a vestimenta sendo retirada, no trecho do grupo passeando próximo ao mar, é demonstrada com naturalidade no momento de chegada e exploração por parte dos meninos, assim que se sentem confortáveis para se aventurar nas águas, sendo iniciado por Bento: “A praia estava vazia. Bento

foi tirando a roupa e correu para a água" (Tenório, 2020b, p. 127).

Em subversão às normas convencionais de vestimenta, agindo na busca por autenticidade e conectando-se diretamente com o ambiente orgânico, despretensiosamente representam a interação entre a expressão da liberdade individual e as normas culturais vigentes: "Eu e o Pouca Força ficamos nos olhando para ver quem ia primeiro. Bento deu um mergulho e depois nos chamou. Fomos logo tirando a roupa" (Tenório, 2020b, p. 127).

No penúltimo capítulo da obra é possível perceber as conexões entre dimensão vestimentar do corpo, moralidade e relacionamentos, em uma cena com maior tensão emocional. Bento conta ter se envolvido com uma mulher casada e, no ato, veste o roupão do marido ausente, veste íntima e pessoal, irradiando a traição e a transgressão dos limites estabelecidos dentro do casamento monogâmico.

O roupão, usualmente associado à intimidade e ao conforto doméstico, adquire um novo significado ao ser ocupado por alguém fora do relacionamento, ao invasor do espaço íntimo da família e mesmo a quebra da lealdade: "Mas um dia, quando o Bento estava saindo do chuveiro com o roupão do marido dela, ele deu de cara com o filho da grã-fina, que havia saído da escola mais cedo" (Tenório, 2020b, p. 132).

A mulher em questão, Josefina, é flagrada pelo filho seminua e junto do amante, com a nudez revelando a natureza física do relacionamento extraconjugal, em consonância com a vulnerabilidade emocional: "A mãe do guri saltou do quarto seminua segurando um copo de bebida" (Tenório, 2020b, p. 132).

Em relação à vestimenta, o uso do roupão do marido pelo amante pode ser lido pela representação da transferência de poder entre as personagens. O roupão, peça associada à figura masculina do esposo, é apropriado pelo amante, sugerindo a inversão temporária desses papéis tradicionais (o homem de fora da casa que usa as vestes do esposo e se relaciona com a sua companheira) e sendo princípio visual da posição, bem como o novo deslocamento do marido na relação. A subversão ocorre na mudança de posição da perspectiva de poder no casamento, dentro da visão patriarcal, em que o homem/marido é o centro desse poder; quando o amante assume o roupão está, por breve momento, ocupando essa posição.

No romance *Estela sem Deus*, de Jeferson Tenório (2018), a primeira parte,

“A proteção do abandono”, delineia a vestimenta do outro, o profissional que vem à casa da família para entregar a ordem de despejo, com os trajes remetendo a formalidade da situação: “Era um homem de camisa social, óculos grandes de aro preto” (Tenório, 2018, p. 25).

A primeira menstruação de Estela, momento significativo da experiência pessoal feminina durante a chegada da adolescência, é marcada pela vestimenta como variável significativa da transição experienciada, bem como o gradual abandono da infância, em que a jovem troca as vestes íntimas após ser pega de surpresa com o acontecimento: “Dei descarga e saí ainda com cólicas. Fui para o quarto e troquei de calcinha” (Tenório, 2018, p. 26).

Em seguida, a protagonista vai à casa da tia, Odete, buscando conselhos e acolhimento, e recebe orientações que partilham as crenças e posicionamentos quanto a vestimenta por parte da figura mais velha. O momento, acompanhado pela perspectiva da jovem, desvela o modo como o mundo as percebe enquanto mulheres: “[...] esfregue bem sua calcinha, principalmente nos fundilhos; coisa feia que existe é mulher com calcinha manchada” (Tenório, 2018, p. 27).

A imagem pessoal construída de Estela perpassa a relação com o cabelo crespo, por vezes, inferido por terceiros, mesmo dentro da família, como “cabelo duro” (Tenório, 2018, p. 34). Ocorre uma cena bastante intimista entre mãe e filha em que se descreve a manutenção e cuidados das madeixas da menina por parte da figura materna: “Minha mãe preparou o Henê, colocou-me sentada numa cadeira, no pátio. Sentir a mão dela na minha cabeça era algo parecido com a felicidade” (Tenório, 2018, p. 34).

Em uma ação que transcende apenas o cuidado com a beleza da filha, a mãe age com devoção e conexão pessoal ao alisar os cabelos da filha com Henê, fortalecendo os laços familiares presentes. A atitude de utilizar o alisante nos fios pode ser lida sob a perspectiva de internalização das normas eurocêntricas enfrentadas pelas personagens negras, oferecendo uma reflexão sobre identidade cultural e resistência dentro das dinâmicas familiares afrodescendentes: “Ela pegava mecha por mecha do meu cabelo e passava com um pente aquele produto escuro. Naquele momento, minha mãe voltava a lembrar de que éramos mãe e filha” (Tenório, 2018, p. 34).

A aparência da jovem é descrita em um momento de autocuidado e tensão emocional, quando planeja encontrar o pai ausente. Nessa ocasião, relata estar com os cabelos cuidados pela mãe, e ter escolhido a vestimenta que ainda não foi usada, em uma tentativa de se bordar à vista da melhor maneira possível ao progenitor: “Coloquei o único vestido novo que eu tinha, de uma estampa florida alaranjada. Meu cabelo estava alisado com Henê, por isso rezei para não chover” (Tenório, 2018, p. 37).

O encontro de Estela não se realiza, pois, a figura masculina não comparece ao local combinado. Neste momento, a protagonista e o irmão, enquanto aguardam, deparam-se com a loja de calçados e ficam observando, admirados, os produtos à venda: “Meu irmão sonhava com aqueles tênis brancos e vermelhos parecidos com os que os jogadores de basquete dos Estados Unidos usavam” (Tenório, 2018, p. 38).

À luz da ausência referida, ambos parecem deter a atenção na possibilidade de movimento que os objetos na vitrine evocam, os quais motivam e impulsionam a liberdade; os jovens, desejosos, veem-se vislumbrados por tais símbolos tangíveis de um tempo de latência, que evocam emoções voltadas ao futuro carregado de possibilidades e dificuldades já insinuadas no presente: “Eu olhei para as sapatilhas, mas também gostava dos tênis de corrida” (Tenório, 2018, p. 38).

A naturalidade da vestimenta diária e a beleza materna projetam-se no texto descritas pelo olhar da filha, Estela, que narra o cotidiano em sua singularidade, como no momento em que observa as vestes da mãe repousando à noite em casa: “Ela estava de camisola, e eu nunca tinha visto minha mãe tão bonita como naquela noite” (Tenório, 2018, p. 41).

Do mesmo modo, indica-se a percepção dos cabelos da figura materna como de fato são, e a menina ambiciona o mesmo repertório visual para o futuro: “A silhueta na penumbra e os cabelos crespos soltos dela me fizeram pensar que, quando ficasse mais velha, iria querer ser igual a ela” (Tenório, 2018, p. 41 e 42).

Em contrapartida, pode-se observar, em um momento de violência descrito na obra, como as vestes despontam para caracterizar a ação sofrida, especialmente, por parte das figuras femininas, em que a mulher adulta é sexualmente abusada e a filha sofre uma tentativa. Os homens que praticam o crime utilizam de vestimentas

para mascarar a identidade, não revelando os rostos quando invadem a casa da família: “Eram dois homens. Estavam encapuzados. Apenas um deles falava. Dizia coisas absurdas à minha mãe Xingava-a das piores coisas” (Tenório, 2018, p. 43).

Em seguida, quando o abuso se concretiza, pode-se perceber que as roupas não são retiradas pelas figuras femininas donas de seus corpos, mas sim, descritas com verbos que demarcam a violência, tais como “arrancar” e “tirar”, ações realizadas pela interferência de terceiros: “Ele pôs a mão na minha boca e começou a arrancar a minha roupa. [...] E quando ele estava terminando de tirar a minha roupa, todos nós ouvimos um barulho do lado de fora da casa” (Tenório, 2018, p. 44). O crime pode ser comparado à violência sofrida pelas mulheres negras em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), como exemplo da narrativa de Regina Anastácia, em Evaristo (2020, p. 137): “Os moços brancos incentivados pelas famílias, conservam os hábitos ainda do tempo da escravidão. Corriam atrás das mocinhas negras, assim como os donos de escravos tomavam o corpo das mulheres escravas e de suas filhas”.

Neste direcionamento, na manhã após o crime acontecer contra a família de Estela, a mãe decide que vão se mudar do lugar em que foram violentadas. Sua primeira realização é reunir os pertences, após permanecer um longo período imóvel, em estado de choque devido ao trauma, com a marca da cor vermelha perpetuando o rastro visual da violência da véspera: “Tinha o olhar perdido na direção do chão e o rosto sujo de sangue” (Tenório, 2018, p. 45). Assim que se ergue do chão, enfim, a mãe recolhe as vestimentas e acessórios para realizar a partida da casa em que viviam:

> Eu e o Augusto estávamos com medo de que ela nunca mais voltasse a si. Mas depois de uma hora ela se levantou e começou a recolher nossas roupas, nossas toalhas e calçados. Nós nem nos atrevemos a perguntar por que ela estava fazendo aquilo e começamos por conta própria a fazer o mesmo. Pegamos sacolas e as poucas caixas de papelão que tínhamos e colocamos tudo o que pudemos nelas (Tenório, 2018, p. 45).

Na residência de Conceição, lugar em que todos passaram a viver após o crime sexual sofrido, o espaço passa a ser partilhado, e a demarcação e necessidade de privacidade para utilizar as vestimentas tornam-se um marcador de conflito. A figura materna da nova casa, Conceição, utiliza do quarto que divide com

os filhos para encontrar o companheiro, e a filha reivindica o lugar para se vestir pela manhã: “Quando o dia amanheceu, a Simone precisava entrar no quarto para pegar uma roupa, mas a Conceição não abriu” (Tenório, 2018, p. 58).

Nesse direcionamento, ao fim, após insistir para ser permitida de se arrumar adequadamente e iniciar o dia, a jovem percebe a mãe orientando que a visita coloque suas roupas e vá embora. A jovem, então, retoma o acesso ao dormitório que partilha com a figura materna e, sobretudo, ao guarda-roupa: “A Simone falou que precisava pegar as coisas dela no guarda-roupa. A Conceição disse espera um pouco e mandou o Betão se vestir, pegar as coisas dele e ir embora” (Tenório, 2018, p. 58).

Quando passam a morar juntas na mesma casa, Angélica, prima de Estela, compartilha a informação de que está grávida e leva a protagonista para ver as vestimentas da criança que chegará à sua vida: “Depois, levantou-se e me chamou no quarto para que eu visse o enxoval” (Tenório, 2018, p. 66).

Deste modo, ainda que ambas não tenham muita intimidade, e a prima não seja exatamente alguém agradável sob a perspectiva da narradora, Estela se vê afetada com a novidade e partilha os detalhes que observa: “Angélica continuou me mostrando as roupinhas de Mariah Carey: os brinquedos, os chocalhos, os sapatinhos” (Tenório, 2018, p. 66).

A garota vê-se entristecida diante aquele cenário precoce e com pouca estrutura que lhe é apresentado e, após ser desrespeitada pela prima com comentários referidos à aparência, percebe-se questionando a si própria, seu fenótipo e sua cor, ou seja, dados que não passam despercebidos frente a situação de preconceito vivenciada: “Chorei mais um pouco e me perguntei por que eu era tão feia; por que meu cabelo era daquele jeito; por que eu era preta” (Tenório, 2018, p. 66).

Em determinado momento, a mãe decide pedir ajuda à madrinha de Estela, Jurema, para cuidar dos filhos, por meio de uma carta que seria enviada para o Rio de Janeiro. A correspondência é guardada na bolsa, em uma tentativa de preservar a privacidade do pedido até obter a resposta: “Quando terminou, ela dobrou a carta, colocou-a num envelope e guardou dentro da bolsa” (Tenório, 2018, p. 69).

Neste cenário, por meio do acessório pessoal, a menina, às escondidas,

espera o texto ser finalizado e a mãe se distanciar para abrir a bolsa e ler os detalhes do conteúdo que seria direcionado à madrinha, o que, ao fim, retorna o envelope ao seu destino maior de privacidade dentro da casa: “Guardei a carta de volta na bolsa da minha mãe e fui deitar ao seu lado” (Tenório, 2018, p. 70).

O espaço dividido por Estela e a família que a abriga inclui figuras masculinas além do irmão, com o qual estava habituada desde a infância. A jovem passa a reproduzir nas vestimentas o autocuidado que desenvolve neste ambiente, como no momento em que um dos primos chega da escola e ela tenta se cobrir mais com as vestes, em contraste com a situação anterior, em que dispunha de maior privacidade.

A vestimenta surge como uma função de consciência da aparência, de gênero e das relações interpessoais. Estela busca adequação, destacando os aspectos sociais em que está inserida, dentro da mesma lógica que utiliza a roupa como existência e ferramenta para gerenciar as interações presentes: “Puxei um pouco minha bermuda, porque era um pouco curta, e ajeitei minha blusa” (Tenório, 2018, p. 73).

A aparência de Estela é frequentemente construída a partir da interação com as outras personagens da narrativa. Por exemplo, em um momento em que vai cuidar dos cabelos, a ação de manutenção dos fios é possibilitada pela madrinha, Conceição. Além disso, o ideal de encontrar um companheiro, que surge como uma tentativa de elogio por terceiros, influencia a forma como a protagonista se arruma: “Algumas pessoas elogiaram meu cabelo vermelho e disseram que agora eu iria logo, logo arrumar um namoradinho” (Tenório, 2018, p. 78).

A vestimenta e a aparência são frequentemente exploradas na literatura como uma forma de as personagens expressarem a identidade, e no trecho em discussão, a escolha da interlace vermelha pela protagonista Estela remete a transformação estética do performativo, em paralelo ao desejo de destacar-se em seu meio: “Fiquei olhando aqueles cabelos lisos expostos em cima da mesa, e então escolhi o cabelo de cor vermelha” (Tenório, 2018, p. 78).

A escolha da personagem, ao evidenciar a gestualidade construtiva e identitária da aparência, dialoga com a concepção de literatura como espaço de experiência performativa, capaz de mobilizar transformações subjetivas e o vir-a-ser

do sujeito nas poéticas, conforme propõe Borba (2007, p. 60): “Trata-se pois de uma concepção de literatura que, por implicar a “experiência” estética da arte, reveste-se das condições intrínsecas àquilo que ela não pode prescindir: potencializar o ‘vir-a-ser’ que só a beleza da arte é capaz de expressar”.

O item escolhido como presente de aniversário surge como um meio visual de transformação. O ato de vestir os fios com a cor de cabelo diferente, especialmente uma vibrante, possibilita a jovem ir além da aparência cotidiana: “No dia do meu aniversário de 14 anos minha mãe estava sem dinheiro. [...] Nesse dia, a Conceição disse que me daria um presente: me pegou pela mão e me levou numa vizinha que colocava interlace no cabelo” (Tenório, 2018, p. 77).

A vestimenta, neste caso, configura-se como uma forma (ou símbolo) de resistência e adaptação às circunstâncias e condições socioculturais, bem como um instrumento na construção das relações. Estela não pode comprar a vestimenta nova ou o presente de maior custo financeiro, mas consegue alterar a aparência de maneira acessível. A vizinha que aplica a fibra sintética desponta como a rede de apoio comunitária, na qual a visualidade funciona como forma de solidariedade e empoderamento. Além desse apontamento, a vestimenta sugere a liberdade e a multiplicidade de identidades possíveis, demonstrando como pode ser um espaço experimental para autoexploração da aparência: “Escolha a cor do cabelo que tu quer colocar, Estela, disse a Conceição. Aqui você pode ser ruiva, loira ou morena” (Tenório, 2018, p. 77).

Na segunda parte da narrativa, “A margem esquerda do coração”, em que Estela passa a viver com o irmão na casa da madrinha, Rio de Janeiro, a igreja se torna o princípio de rotina das personagens. Neste cenário, a vestimenta passa a sofrer uma transformação, como a da protagonista, pois se depara com novos valores, especialmente ao moralismo cristão, e modos de se compreender o repertório pessoal: “Era o dia da purificação. Naquela noite, o pastor Everaldo não estava. Mas havia outros pastores, todos vestidos de terno e gravata” (Tenório, 2018, p. 99).

Em um momento que Estela recebe a conhecida da mãe, Conceição, que a hospedou antes, a menina ganha presentes enviados pela matriarca. Ao descrever os itens recebidos, pode-se evidenciar a relevância da vestimenta para a filha mais

velha, a condição de pouca posse socioeconômica no núcleo familiar e a vestimenta como possibilidade de afetividade, mesmo que os corpos de mãe e filha se encontrem distantes: “Abrimos os pacotes; eram coisas simples, uma blusinha pra mim, um carrinho para Augusto e um quebra-cabeça para o Ricardinho” (Tenório, 2018, p. 114).

Em visita à praia do Rio de Janeiro, Estela relata como se sente na adolescência em relação ao corpo, e como faz uso da vestimenta, como os shorts, para se sentir menos exposta: “Depois que nos ajeitamos, a madrinha disse para eu tirar meu short, mas tive vergonha ao olhar para as pessoas ao redor” (Tenório, 2018, p. 118).

O comportamento descrito segue até o momento de maior conforto em razão aos demais, principalmente pela influência da figura feminina e adulta da madrinha, em que a protagonista percebe que a outra mulher se sente confiante de si, servindo de referencial para usar vestes que revelam mais o corpo e condizem com o calor da beira-mar: “A madrinha não tinha vergonha nenhuma em expor seu corpo gordo. Eu achei aquilo bonito, porque percebi que a beleza deve ser uma coisa que fica dentro da nossa cabeça” (Tenório, 2018, p. 118).

Ao fim desta cena, Estela se permite viver como julga adequado e lhe parece fazer sentido a experiência e as vestimentas na praia: “Antes de irmos embora, resolvi tirar meu short e ficar só de biquíni” (Tenório, 2018, p. 118).

O irmão de Estela, sendo mais novo e vivendo em um lar de forte moralidade, nega a origem religiosa de matriz africana. Constantemente reprimido pelo seu comportamento na infância, considerado inadequado pelos outros, sofre uma forte transformação no comportamento e na aparência, que já não pareciam lhe pertencer, tal como as vestimentas folgadas que passou a vestir. Assim, Agenor age de modo a reproduzir a postura dos mais velhos, inclusive, em seu repertório visual: “Vestia roupas sociais que ficavam esquisitas nele por serem sempre maiores que o seu número” (Tenório, 2018, p. 126).

A visualidade da figura materna transforma-se na segunda metade da narrativa, após passar um período longe dos filhos e ter mais tempo para cuidar de si e se reerguer. A mudança na aparência da mãe destaca o processo de renovação e redescoberta interna que passou, com impacto emocional positivo, ao passo que a

narradora se alegra ao vê-la assim: “Quando desceu do ônibus, minha mãe estava muito diferente. Parecia até que tinha ficado mais nova” (Tenório, 2018, p. 136).

A aparência da mãe, no romance, surge nesta nova etapa para a personagem como característica do estado de alma, refletindo o momento em que se sente mais saudável. A vestimenta e a maquiagem se delineiam, assim, como formas de autoexpressão, em que as escolhas visuais condizem com internalizações mais funcionais: “O cabelo mais volumoso. A maquiagem suave, a roupa elegante. Minha mãe tinha feições felizes. Parecia outra mulher” (Tenório, 2018, p. 136).

Neste sentido, a seguir, a mãe expressa a emoção ao abraçar Estela, demonstrando a conexão presente. Os olhos borrados com rímel sugerem a comoção do encontro, assim como o perfume materno evoca memórias, de modo que a perfumaria se associa à presença e ao afeto: “Quando nos abraçou, pude sentir seu perfume. Ela chorou de saudade e vi seus olhos borrarem um pouco com o rímel” (Tenório, 2018, p. 136).

A terceira e última parte do romance, intitulada “A margem direta”, ao exibir a personagem Rino, interesse amoroso da mãe, presenteando Estela e os familiares, revela a importância da vestimenta, da perfumaria e dos acessórios, ao ter um gesto de cuidado na tentativa de agradar aos familiares da amada: “Naquela noite, Rino trouxe presentes para todo mundo. Para o Padilha, deu uma garrada de vinho italiano. Para a madrinha, um perfume italiano” (Tenório, 2018, p. 155 e 156).

Neste momento, a narradora tem o anseio atendido, e se revela encantada com o novo companheiro estrangeiro da mãe, recebendo as desejadas sapatilhas: “Para mim, uma sapatilha, e nesse momento minha mãe enfatizou que ele se preocupou em saber que número eu calçava para acertar o tamanho” (Tenório, 2018, p. 156).

Em contrapartida, a possibilidade amorosa de Estela na juventude, Isaías, é vista como inadequada devido aos comportamentos e à incompatibilidade com os valores e interesses almejados por Estela. O desajuste é refletido na visualidade, especialmente por meio de roupas que passam a expressar o descompasso interno percebido por Estela. Tal percepção culmina em um sentimento de desagrado diante do vestuário e da imagem que o jovem mantinha ao esperá-la em frente à escola: “Estava vestido de pastor: terno, gravata e uma Bíblia embaixo do braço. Pela

primeira vez, senti vergonha de ter de ir falar com ele na frente dos meus colegas" (Tenório, 2018, p. 169).

A poética vestimentar desponta no romance como um item de memória e resgate do estilo de época, como quando a protagonista se depara com o retrato familiar e a imagem da madrinha na juventude. Neste trecho, a mulher chora, no presente da história, devido às lembranças suscitadas pelo repertório visual: "Na foto, a madrinha estava sorrindo, envergonhada, com um vestido de chita. Era uma foto em preto e branco junto com os outros irmãos" (Tenório, 2018, p. 170).

Isaías é exposto no romance como um par romântico que não desperta a paixão de Estela, mas, por Francisco, no decorrer da narrativa, a personagem se vê desejosa. De modo recíproco, o companheiro a busca, inclusive, na descoberta da sexualidade, como no momento em que é descrito o desejo manifestado pelo corpo e representado nas vestes em que utiliza: "E ali, sentada em seu colo, pude sentir o membro dele crescendo dentro da calça. Gostei da sensação de ter algum poder sobre seu corpo" (Tenório, 2018, p. 175).

A seguir, em uma descrição visual da mãe que retorna da Itália, onde passou um tempo com o companheiro e a amiga, e está no aeroporto reencontrando Estela e o irmão, acompanhada de muitos pertences, é possível perceber que o destaque para a quantidade de bagagem indica a preocupação com a imagem e o estilo de vida: "No aeroporto, minha mãe chegou muito feliz; estava sozinha e com muitas malas e sacolas" (Tenório, 2018, p. 177).

Neste direcionamento, a vestimenta desempenha um papel importante na vida das personagens e em como se revelam ao mundo: "Minha mãe continuava bonita. Não parava de nos abraçar e beijar. Disse que tinha um monte de coisas para a gente na mala" (Tenório, 2018, p. 177).

No momento seguinte, a figura materna menciona a necessidade de casacos grossos devido ao frio rigoroso na Itália, em preocupação com o conforto e a adequação ao clima, bem como a oportunidade para exibir a vestimenta de inverno: "Disse que tínhamos de levar casacos muito grossos, porque o frio lá era muito rigoroso" (Tenório, 2018, p. 179).

No instante em que a mãe de Estela paga a conta e dá gorjeta para a atendente, pode-se delinear a busca por nova circunstância financeira, o que é

reforçado na descrição da carteira sendo aberta, seu acessório de uso pessoal, e o dinheiro contado, sugerindo que a mulher está consciente dos gastos e direcionando a ação narrativa por intermédio destes: “Na hora de pagar a conta, minha mãe pediu para eu segurar o casaco dela. Abriu a carteira e ficou contando o dinheiro. Pagou e ainda deu gorjeta para a atendente” (Tenório, 2018, p. 179).

Neste direcionamento narrativo, a mulher revela para a família não ter recursos financeiros disponíveis para gastar, como fez em itens de vestimenta ou seria com as planejadas viagens futuras para a Europa, como sugere mesmo antes de verbalizar tal situação, em que visualiza a carteira ficando vazia: “Então, num determinado momento, minha mãe parou de novo, abriu a carteira e ficou olhando para dentro dela como se tivesse lembrado de algo” (Tenório, 2018, p. 180).

Desta maneira, diante o cenário que se presentifica, a família pega o ônibus com a mãe de volta para casa, por falta de melhores condições financeiras e a performance anterior realizada pela mulher diante os filhos que não via há muito tempo. A narradora menciona os olhares dos passageiros no transporte público, sugerindo que a mãe se destaca entre os demais devido à aparência bem-cuidada e à quantidade de bagagem. Dessa forma, sugere-se a consciência da própria imagem e da forma como a mãe é percebida pelos outros. A vestimenta, nesse contexto, desempenha o papel visual central na caracterização feminina e reflete aspectos da personalidade, da ordem socioeconômica e da autoconsciência visual:

> Não preciso dizer como foi terrível entrar num ônibus cheio com aquele monte de malas, sem contar os olhares curiosos em cima da gente, porque minha mãe estava muito bem-vestida, muito maquiada e destoava do restante dos passageiros (Tenório, 2018, p. 180).

A cena final que enfoca na narrativa a vestimenta de Estela, por intermédio da calcinha, revela o momento posterior ao aborto que realiza na adolescência, devido a gestação inesperada, e a peça íntima materializa a iniciativa praticada na intimidade do lar: “Quando tirei a calcinha, vi que ela estava suja de sangue. A dor ainda era controlável, mas me assustei com a quantidade” (Tenório, 2018, p. 196).

De modo a resgatar como a dimensão do tecido-corpo e a vestimenta foram tratadas na obra *Estela sem Deus* (2018), no âmbito social, de gênero e das relações entre personagens, cabe pôr em destaque o deslocamento do eixo temático da escassez e da resistência cotidiana, por vezes, visto em Carolina Maria

de Jesus, para o entrelaçamento entre subjetividade, gênero, afetividade e dominação social.

As vestimentas, os acessórios e os cuidados estéticos constituem o repertório que se imbrica às experiências de amadurecimento, de vulnerabilidade e de construção da identidade da protagonista, atravessada por marcadores de classe, etnia e gênero. A tridimensionalidade que se veste no texto, espelho das transformações corporais e emocionais de Estela, desponta como cartografia das relações familiares, das tensões sociais e da sexualidade emergente. Ao observar cenas em que peças íntimas, perfumes, cabelos e adornos revelam conflitos, cuidados e violências, evidencia-se que os têxteis, no romance, são espacialidades de controle e de reinvenção.

A dimensão ambígua, por vezes dilacerante e emancipadora, justifica a transição para a análise que aparecerá da obra subsequente, *O avesso da pele* (2020a), na medida em que as narrativas de Tenório complexificam a visualidade como campo de disputa entre o "eu" e o mundo, intensificando os modos ao qual o corpo como texto na vestimenta se inscreve nas margens da sociedade brasileira.

O texto *O avesso da pele* (2020a), de Jeferson Tenório, demonstra em função das personagens a percepção da religiosidade afro-brasileira em conformidade com a dinâmica da vestimenta, desta vez, pela utilização do tecido. A ação descrita de enrolar Ogum no material têxtil quando o protagonista, Pedro, o encontrar, é aconselhado pela tia Luara, outra personagem do texto. A vestimenta se desenha como a forma de constituição do imaginário e do saber sobre a religiosidade, assim como levar Ogum para as águas, recursos associados às religiosidades discutidas. Assim, vestimenta, natureza e religião são entrelaçamentos permeáveis do texto em questão: "Lembro agora do que minha tia Luara havia me dito para fazer quando encontrasse o seu Ogum. *Enrole-o num pano, segure-o entre as mãos e leve-o para o rio*, ela me disse" (Tenório, 2020a, p. 13).

Antes de a personagem retirar-se da residência do pai, vê-se a intimidade espacial do quarto do outro a partir de fora. Constatam-se a movimentação e a despedida feitas da porta, como gestos de distanciamento na ação externa. Há roupas espalhadas, compondo a imagem da partida, memórias que dominam na subjetividade das personagens, e não se deixam guardar, permanecendo como

rastros; outras peças são descritas como jogadas dentro do armário, o que remete ao desejo de fechamento, de lançar ao longe aquilo que não se consegue organizar nem realocar do espaço do lar. A brutalidade da separação e a sensação do luto podem ser lidas no arranjo das vestimentas:

> No entanto, antes de sair, vou ao seu quarto, observo da porta: há roupas espalhadas, outras jogadas dentro do armário. Sobre a mesa, há canetas sem tinta, meias sem par misturadas a notas de supermercado. Há cadernos e papéis. Há pastas com provas e redações dos seus alunos. Teu caos me comove. Olho para tudo isso e percebo que serão esses objetos que vão me ajudar a narrar o que você era antes de partir. Os mesmos utensílios que te derrotaram e que agora me contam sobre você. Os objetos serão o teu fantasma a me visitar (Tenório, 2020a, p. 13).

A descrição de meias sem par, símbolo possível da perda do protagonista em relação à figura paterna, revela a construção de descontinuidade das relações socialmente estabelecidas. Deste modo, igualmente moderam-se as imagens das canetas sem tinta, em outro referencial à ausência da vida paterna, daquilo que se foi e não pode ser reescrito. Percebem-se os comprovantes de supermercado, não as compras: apenas as dívidas e recibos permanecem como registros das ações passadas, sinalizando o tempo em que aquilo foi obtido. Tudo o que é observado sobre a mesa pela personagem é elevado para o destaque do olhar do espectador, enquanto uma caracterização do pai e seus rastros.

O registro da violência policial com as pessoas negras, em uma crítica e denúncia social, aparece no texto em sintonia com a imagem construída da vestimenta. O sargento manda os garotos tirarem a roupa e ficar em posição de subalternidade: o despir é construído como realização do ato da violência, junto à (quase) postura do corpo e à ordem da autoridade, como se pode evidenciar pelo trecho da obra:

> Você lembra de quando um sargento mandou você e os outros garotos tirarem a roupa e depois disse para todos vocês ficarem de quatro, e após instantes vocês se entreolharam e alguns até chegaram a fazer menção de baixar e ficar de quatro como ele havia mandado, mas logo em seguida vocês ouviram a risada sarcástica do sargento dizendo que era só uma brincadeira e que era para porem a roupa de volta, porque todos vocês iam jurar a bandeira (Tenório, 2020a, p. 13).

Um boné roubado é indicado pela narrativa enquanto vestuário como denúncia ao racismo e agressão sofridos pela personagem, o pai do narrador, ao ser

confundido com criminoso. Concebe-se, neste direcionamento, a presença da igreja como espaço em que a violência final acontece e a personagem é impedida de ser assassinada. O lugar de religião cristã surge ambíguo como realização e impedimento, respectivamente, da violência e da morte:

> […] você lembra que um dia já tinha sido algemado como um bandido. Isso aos catorze anos, quando você estava num ponto esperando o ônibus, em Copacabana, para ir encontrar seu padrasto. Foi então que um ônibus parou e dele desceram alguns moleques que apontaram para você dizendo: foi ele, foi ele. Você não tinha a mínima ideia do que estava acontecendo, e num impulso decidiu correr e, ao olhar para trás, viu um monte de gente correndo atrás de você. […] Você entrou no primeiro lugar aberto que encontrou: uma igreja evangélica Assembleia de Deus. [...] Ficou ali, quieto, esperando, escutando a própria respiração. Mas então ouviu gritos: ele tá aqui, ele tá aqui. E de repente a igreja foi invadida por sabe-se lá quantos daqueles moleques sedentos por vingança. Um deles te achou e te apontou. Em instantes vieram todos para cima de você. […] No entanto, antes que te matassem, porque não era ali que você morreria, você foi milagrosamente salvo por um dos pastores da igreja. [...] Ao seu redor, pessoas te xingavam e te chamavam de ladrão e ainda diziam que daquela você não escaparia. Somente na delegacia as coisas foram esclarecidas: você havia sido confundido com um bandido (Acharam que você tinha roubado o boné de um daqueles moleques) (Tenório, 2020a, p. 16-17).

Desta maneira, evidenciam-se, em textos como de Itamar Vieira, Tenório e Carolina, personagens negras que transitam entre o cristianismo, herança da colonização, e as religiões de matrizes africanas, em um processo de crítica e descolonização literária. Esse trânsito evidencia a disputa nos espaços narrativos, em que o cristianismo aparece frequentemente como *locus* de repressão, enquanto as religiões afro-brasileiras são associadas à ancestralidade e possibilidade de libertação dessa condição opressora

Neste entendimento, em decorrência das análises, os recursos como as cores, as vestimentas rituais e a arquitetura dos espaços religiosos, que se entendem pelas igrejas, quartos de santos e terreiros, funcionam como dispositivos narrativos que reconfiguram o corpo negro como território político-espiritual: “O quarto dos santos, onde rezavam a ladainha, tinha velas acesas e uma profusão de cores das imagens e bonecas” (Vieira Junior, 2019, p. 45).

A religiosidade afrodescendente, por meio de orixás como Ogum, Iansã e Oxóssi, instaura a ética e as estéticas descoloniais (Vásquez; Zacarias, 2017),

desestabilizando binarismos e oferecendo alternativas à hegemonia cristã ocidental: “No fim da tarde, dona Tonha trouxe, numa caixa antiga, adornos de encantada que meu pai vestiria à noite, depois da ladainha e à medida que os espíritos chegassem e lhe tomassem o corpo para se fazerem presentes” (Vieira Junior, 2019, p. 45). Neste entendimento, ao tratar das estéticas descoloniais, no âmbito da tese, segue o direcionamento a seguir de Pedro Pablo Gómez, em entrevista à Vásquez e Zacarias (2017, p. 48):

> [...] a opção estética descolonial não postula uma estética, mas estéticas, no plural, em uma perspectiva na qual a estética ocidental tem seu lugar, mas não como a única e hegemônica, em um espaço no qual as estéticas conservem particularidades e, ao mesmo tempo, possam estabelecer diálogos inter e transestéticos articulados a projetos que busquem a superação da colonialidade global. Portanto, a opção estética descolonial não é uma esfera reduzida à arte e ao seu pequeno espaço no mundo do sensível, como uma disciplina particular; é parte da opção descolonial em geral, que envolve todos os campos da experiência humana: o pensar, o sentir, o fazer e o acreditar.

Assim, percebe-se pelas narrativas um terreiro literário, no qual a crença das personagens se alia à memória que resiste, conferindo às personagens negras novos modos de habitar o mundo e de afirmar as subjetividades e corporeidades. Há um trânsito contínuo entre religiosidades de matriz africana e cristã, como em Carolina, por exemplo:

> Tem hora que eu tenho a impressão que estou num palacio lá no ceu Que o ceu é dividido em salas. E cada sala é uma côr. As paredes e os moveis de cor única. E eu fico na sala vermêlha. E o Luiz fica numa sala azul cada sala tem uma pessôa usando a sua côr predileta (Jesus, 1996, p. 160 e 161).

A segunda parte da obra de Tenório (2020a), “o avesso”, revela a necessidade de adquirir as roupas e os sapatos mais quentes, e com preços mais altos, que precisam ser comprados para as crianças, incluindo a mãe do narrador na infância, e complicam as coisas para a família pobre no inverno. Esse cenário foi outrora explorado em análise nesta pesquisa ao tratar dos textos autobiográficos de Carolina, em maior destaque, que abordavam as condições dos filhos, por vezes, descalços ou pedindo sapatos à terceiros: “[…] recordei quando Vera pedia sapatos ao senhor Rodolfo. E êle comprava (Jesus, 1996, p. 278).

Neste sentido, em Tenório (2020a), tia Julieta realiza os cuidados no

momento de maior necessidade e a roupa surge como composição da estação, pobreza e região do país, o Sul, extremo frio: “A situação piorou porque, com a chegada do inverno em Porto Alegre, era preciso usar roupas e sapatos mais quentes e, consequentemente, mais caros. A tia Julieta era empregada doméstica e fazia sempre o possível para ninguém passar fome” (Tenório, 2020a, p. 35).

O uso de touca e cachecol ocorre como caracterização do dia frio, presentificado em função do olhar para a fotografia da infância com os pais. Reputa-se o passado, a estação manifesta pelo clima dominante, da mesma forma que a mencionada regionalização da narrativa no Sul do Brasil, e a memória pela imagem e a constituição da vestimenta:

> Enquanto investigo suas coisas, encontro uma foto. Eu, você e minha mãe. É uma imagem comum: estávamos numa praça, não havia data, eu devia ter uns dois anos. Era um dia frio, pois estávamos de touca e cachecol. Você e minha mãe sorriam. Eu não. Desde pequeno me recuso a sorrir sem vontade (Tenório, 2020a, p. 38).

A personagem nomeada por Madalena usa da toalha para secar as filhas, a mãe do narrador e a irmã dela, Flora, que estavam brigadas e como castigo passando um tempo na chuva fora de casa. O tecido reaparece como gesto de afeto, proteção e a notória tentativa de apaziguar o conflito final:

> A chuva começou a cair devagar para logo em seguida desabar com força. Ainda assim, Madalena não mandou as meninas entrarem. Era uma queda de braço entre as três. Elas sabiam que alguém teria de abrir mão do próprio orgulho e isso talvez ditasse o rumo daquela convivência. Então, quando anoiteceu e o tempo ficou mais frio, Madalena viu que era ela quem teria de ceder. Pegou duas toalhas, abriu a porta do Ranchinho e trouxe as meninas para dentro. Elas não disseram nada. Apenas se secaram, depois sentaram-se à mesa para jantar (Tenório, 2020a, p. 43).

Nas demais obras analisadas, como em Evaristo (2020), a relação entre afeto e vestimentas configura-se em forma de cuidado, tal ocorre em Aramides Florença: “Um enxoval multicor foi preparado para atender se menina ou se menino fosse” (Evaristo, 2020, p. 11). A cena em que Vera corta o pé para a mãe calçar evoca a gestualidade extrema de entrega, em que a vestimenta se torna veículo de sacrifício, em Jesus (1996, p. 46 e 47): “Quando eu ia saindo tive aviso que a Vera ia cortar o pé para eu calçar-lhe. pensei: eu estou com pressa e volto já. Depôis eu calço as sandalias. […] Quando cheguei na favela a Vera havia cortado o pé. […] Olhei o corte. Era enorme”.

De modo similar, o ato de Madalena de acolher as meninas sob as condições climáticas advesas (Tenório, 2020a) e oferecer-lhes toalhas representa o afeto que se expressa mesmo nos objetos cotidianos. De maneira equivalente, as roupas doadas por Dona Irena (Jesus, 1996) e o aprendizado da costura (Jesus, 2023) reforçam a dimensão afetuosa da confecção, doação e uso das vestimentas como práticas de solidariedade e transmissão de saberes entre mulheres: “A Dona Irena da rua Pedro Vicente 114 deu-me duas roupas para os filhos” (Jesus, 1996, p. 97).

A cena seguinte em Tenório (2020a), após a mencionada punição pela mãe e desavença entre as irmãs, resultante em sua estadia na chuva, mostra a utilização de um pano frio na testa da personagem, manipulado pela figura materna como uma tentativa para diminuir a febre da criança, que se trata da personagem da mãe do narrador na infância. Detecta-se o tecido recorrente do cotidiano atualizado em uma ressignificação de cuidado da saúde da menina por parte familiar:

> Madalena deu uma aspirina para a minha mãe e colocou um pano frio na sua testa. Flora ficou preocupada com a situação. E foi então que minha mãe teve a primeira convulsão, porque a febre certamente já havia ultrapassado os limites aceitáveis do corpo (Tenório, 2020a, p. 43).

O aparecimento da peça de maiô, comumente presente nas práticas vestimentares como roupa de banho, é construído no texto como possibilidade de esconder as intimidades das personagens de Madalena e Martha na praia, local em que moram, e juntamente as vergonhas e problemáticas sociais, étnicas e de gêneros.

Martha espelha-se na mãe, com receio do corpo e pudor por atrair a atenção indesejada de homens, refletindo diretamente o medo de mulheres em um cenário machista de conflito e violência praticada por parte das figuras masculinas. Evidencia-se a descrição pelos fragmentos a seguir, abordando as histórias de Madalena, a mãe, e a filha Martha, respectivamente, na relação direta com o maiô. Assim como, o adjetivo "mulatinha" surge como uma vestimenta verbal imposta, que rotula o corpo antes mesmo que a personagem possa se subjetivar:

> Achava seus peitos grandes demais. Na praia, usava maiô para tapar o máximo possível de sua barriga. […] Achou nojento, nunca tinha pensado que seu corpo e sua pele pudessem atrair a atenção dos homens daquela forma. E, assim, ela ganhava outro adjetivo que carregaria pelo resto da vida: “mulatinha”. E nessa época ela percebeu que seus seios ganharam massa, suas pernas e bunda

> também, como se uma espécie de fermento fizesse seu corpo crescer alheio a sua vontade, e minha mãe não sabia muito bem o que fazer. Então, ela passou a se cobrir do jeito que podia. Imitava Madalena, ao usar maiô. Tinha vergonha de que outro velho ou mesmo um menino dissesse algo a respeito do seu corpo. Por isso, no verão, Flora e minha mãe preferiam a cachoeira, que era mais vazia (Tenório, 2020a, p. 37 e 45).

Nota-se nas obras estudadas que, desde a infância e adolescência, o corpo feminino é observado, sexualizado e reprimido pela sociedade, como evidenciam as personagens que, ao perceberem as mudanças corporais naturais, passam a se esconder, evitando a atenção masculina que as reduzem a objetos de desejo-escárnio. A discussão a respeito desse medo pode ser aprofundada na experiência da mulher que, ao transitar pela cidade, sente-se ameaçada pela simples presença masculina, como observado em Jesus (2019, p. 132): "[…] Dormia nas estradas. Os homens que me olhavam diziam: - Ela é louca. Quando cheguei na cidade calcei o meu tênis. Troquei o meu vestido que estava amarfanhando. O meu coração disparou-se. Que medo que eu senti da cidade".

Tem-se, diante esses apontamentos do parágrafo acima, o ápice na cena de violência física direta, na qual o corpo feminino é alvo de agressão em uma ação policial, retrato brutal do poder institucionalizado que perpetua a opressão: "A mulher recebeu um soco e caiu no chão. Ele havia urinado nas roupas e estava debaixo da cama, de onde foi arrancado com brutalidade" (Vieira Junior, 2021, p. 122).

Uma das cenas aborda o gesto de Madalena ao largar o pano de prato sobre a mesa e sair, no momento em que decide investigar a identidade do pai de Flora. A conduta demarca o afastamento do cotidiano repetitivo e do lar representado pelos utensílios e objetos domésticos, sinalizando, assim, uma mudança no pensamento da personagem, registrada na imagem do tecido de limpeza diária deixado para trás:

> Pensou: ele faz uma filha e nem sequer pergunta por ela todos esses anos? E ainda sai por aí recitando Dalai Lama como se fosse um ser humano sensível e perfeito. Não, aquilo estava errado. Rubão na verdade era um grande filho da puta. E Madalena repetiu algumas vezes o xingamento filho da puta até chamar a atenção de Flora e de minha mãe. Ela pediu desculpas. Além disso, se sentia culpada ao ter que mentir para a filha toda vez que ela perguntava sobre o pai. Um dia largou o pano de prato sobre a mesa e disse para as meninas que já voltava. Madalena seguiu dizendo para si que aquilo era muito injusto. Não estava certo (Tenório, 2020a, p. 47-48).

As personagens de Martha e Vitinho tiram um a roupa do outro, em um ato

de intimidade, e não violento como o primeiro desvestir-se da obra, com a abordagem do sargento ao grupo de jovens negros. Desta vez, em conformidade e harmonia entre os corpos, o sujeito outrora vestido pela tridimensionalidade que o cerceia, surge nu do têxtil que se foi, em uma intencionalidade do encontro a dois, não necessariamente romantizado, com as possíveis decepções registradas: “Após algumas carícias, eles tiraram um a roupa do outro. Vitinho estava afoito, minha mãe queria, mas não foi tão bom quanto ela imaginava. Na verdade, ficou um pouco desapontada, porque foi tudo rápido demais” (Tenório, 2020a, p. 54). Neste entendimento, percebe-se que “[...] a nudez se mostrou como elemento integrante do processo vestimentar” (Portela, 2011, p. 291).

Neste momento, percebem-se as possibilidades exploratívas e as nuances do narrador em Tenório. No trecho acima, por exemplo, o narrador está em terceira pessoa, como um observador que sabe até os sentimentos da mãe. Isso ocorre, comumente, quando o narrador é onisciente, mas tem-se, ao longo da obra, a marca da primeira pessoa, como percebido em "minha mãe queria" (Tenório, 2020a). Essa narração contribui para a percepção da subjetividade das personagens, mesmo as ausentes, e sua relação com as vestimentas, permeadas pelo olhar do protagonista. Bem como, o narrador não deixa sinalizado se pensa ter sido os fatos como conta ou se ouviu, por exemplo, da mãe a história. Parece tratar-se, por vezes, de ficcionalizar a relação entre as personagens.

Em outro momento da narrativa, o não se vestir ou ato de se despir é construído como sinônimo da tentativa de reconciliação em função do sexo realizado pelo casal Martha e Henrique, que tiram as roupas e se relacionam afetivamente. O desvestir-se é exposto após a discussão violenta: “E quando chegaram em casa, ainda na sala, vocês tiraram a roupa e fizeram amor. Naquela noite, um tumulto de sensações misturadas ao desejo que vocês ainda sentiam um pelo outro, embora estivessem lacerados e doídos, tomou conta de vocês” (Tenório, 2020a, p. 76).

Nesse ponto, é possível perceber o filho do casal, Pedro, recriando as experiências e sentimentos do pai que teve a vida arrancada de si, em que Gomes de Jesus (2023) comenta:

> É desse processo de ficcionalização do pai que o narrador vai estabelecer o que chamo de tempo residual ou tempo à deriva que pode ser lido como uma recriação ficcional do pensamento do pai,

> uma espécie de ficcionalização da ficcionalização. [...] Em certo sentido, Pedro se narra ao narrar os pais e, portanto, ele constitui uma inflexão ficcional sobre si e sobre os seus para melhor refletir a problemática racial da cidade em que vive (Gomes de Jesus, 2023, p. 357 e 362).

Neste sentido, após a cena de intimidade sexual descrita, observa-se a presença da toalha sobre a cama em sua paleta alterada do habitual. Desta maneira, a cor da toalha sobre o colchão relaciona-se à perda de virgindade da personagem Martha: “Quando terminaram, minha mãe sangrou um pouco, no entanto Vitinho já tinha pensado nisso, e levou uma toalha para cobrir o lençol, pois uma pequena auréola amarronzada ficou como marca do ato deles” (Tenório, 2020a, p. 55).

A perfumaria surge na obra em uma sessão de terapia, com a personagem de Jane, psicóloga do casal de pais do protagonista, que usa um perfume capaz de deixar a figura masculina incomodada. Visualmente sãos percebidos os móveis escuros em paleta de cor restrita e que dão o ar sóbrio, pelo qual comenta-se a cor e a vestimenta como caracterização do desconforto da personagem que desenha a perspectiva com o encontro realizado:

> Quando minha mãe propôs esse tipo de terapia, vocês e os seus respectivos psicanalistas na mesma sala, você achou estranho, e nem imaginava que uma modalidade dessa existia. E, mesmo desconfiado, você aceitou, porque parecia ser a última chance de vocês se entenderem. Vocês foram recebidos pela Jane, ela estava com um perfume que te deixou levemente enjoado. Vocês entraram numa sala sóbria demais por causa dos móveis escuros e também devido às paredes com estantes de livros (Tenório, 2020a, p. 69).

Quanto à perfumaria, outra personagem que resgata a leitura feita a respeito dos odores descritos no texto, é Saharienne, porém, explorando uma abordagem distinta, sendo oposta por parte do narrador. Dessa vez, a figura masculina expressa o relato da ereção partindo do contato com o perfume, e evidentemente, a pessoa que o usa, desenvolvido em notória diferença ao cheiro da terapeuta de casais com o pai analisado. Percebe-se, nesses dois trechos recortados para comentários, o odor como traço das relações e estratégias de figuração (o “eu” que faz uso da fragância junto de seu odor da pele para se apresentar de diferentes formas ao mundo, inclusive, em um mesmo dia) postas na perfumaria, como construção do (des)afeto, por exemplo, pelo abordado posicionamento do outro em relação ao

cheiro:

> […] Depois nos demos um breve abraço, e foi o suficiente para eu sentir o perfume dela. Vi Saharienne entrar no ônibus. No caminho para casa, no ônibus, fiquei tentando resgatar a lembrança do cheiro dela. Sentado, tive uma ereção e me assustei, porque só a lembrança do cheiro tinha me deixado excitado, então coloquei minha pasta no colo com medo de que alguém percebesse (Tenório, 2020a, p. 88).

Neste trecho, destaca-se a importância da perfumaria, como ocorre em outros momentos estudados da narrativa de Tenório em que o odor das personagens é relevante, seja para os afetos entre si ou nas dinâmicas memorialísticas entre vida e morte, tal qual se percebe esses eixos temáticos na argumentação teórica de Stallybras (2016, p. 14):

> Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nossos cheiros, nosso suor, até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, nossos amigos, nossos amantes morrem, as roupas ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos ao mesmo tempo confortantes e aterradores – os vivos sendo tocados pelos mortos.

A construção do espaço como lar se faz presente no texto da mesma maneira que a caracterização temporal, demarcando a época narrada do acolhimento de si e das condições climáticas da região ao Sul do país, destino da personagem vinda do Rio de Janeiro. A vestimenta da touca utilizada no frio desponta como marcador do que é narrado, evocando as memórias:

> Quando você chegou a Porto Alegre, em meados dos anos mil novecentos e oitenta, não imaginou que aquela seria a sua cidade por toda a vida. Era inverno, e até então você nunca tinha sentido um frio daqueles, um frio de sair vapor da boca. De sentir os lábios secos e de ter de usar touca na cabeça. No início, você até achou divertido um negócio daqueles. Não fazia ideia do que vinha pela frente. Não fazia ideia do que era o auge do inverno numa cidade úmida como Porto Alegre (Tenório, 2020a, p. 77).

A maneira pela qual o corpo nu das personagens é revelado se relaciona com as situações vividas pelos indivíduos inclusos em seus contextos pessoais e sociais. Ao tratar do pai do narrador, na adolescência entre seus doze e treze anos de idade, juntamente com a personagem de Violeta, o primeiro sofreu abusos sexuais praticados pela segunda.

A roupa evidencia-se como um dos parâmetros que constroem a cena, por exemplo, como o fato de serem abaixadas, partindo de uma ordem ou ação recebida

pelo outro que é violador. Nesse contexto, o leitor é introduzido nas cenas da sexualidade, início da juventude e violência, confluentes entre si no trecho mencionado:

> Você lembra da primeira vez que a beijou e teve vontade de vomitar cada vez que sentia a língua dela entrando na sua boca. Você não entendia por que um beijo tinha que ser daquele jeito. Depois ela mandava você baixar a bermuda porque queria beijar o seu pinto e você dizia que não queria, e a prima Violeta te ameaçava dizendo que podia inventar uma série de coisas a seu respeito. […] Então, toda vez que ela te levava para o quarto, você já sabia que não podia dizer não para ela. E teve um dia que a prima Violeta pediu para você beijar a periquita dela. E você beijou. Desajeitado, ajoelhou-se, baixou a calcinha dela e deu um selinho, mas não tinha a mínima noção do que estava acontecendo ali (Tenório, 2020a, p. 79).

A roupa emerge relacionada ao contexto discutido acima como um modo pelo qual a personagem de Violeta efetua suas incriminações, como no momento em que acusa o primo de colocar fogo na casa do cachorro: os bolsos da calça da personagem de Leo carregam os fósforos como prova inegável e materialidade da atividade apontada. Dessa forma, a vestimenta surge na obra como possibilidade de evidência e agenciamentos:

> […] se havia uma coisa que a sua prima Violeta sabia fazer, era inventar coisas para os adultos. Histórias tão convincentes que ninguém duvidava, como, por exemplo, a vez em que ela mesma botou fogo na casinha do Urso e disse que havia sido o primo Leo, que na época tinha só nove anos. E, para ninguém duvidar da autoria, Violeta deu um jeito de colocar uma caixinha de fósforos no bolso da calça dele sem que ninguém percebesse, e você ficou pasmo quando ouviu ela afirmar que viu o primo Leo botando fogo na casa do Urso e vocês podem olhar os bolsos dele que vão encontrar os fósforos, ela disse. E você nem sabe dizer por quanto tempo o primo Leo apanhou da mãe, do pai e também da avó Julieta (Tenório, 2020a, p. 79).

Em distinção a ideia da imposição comandada pelo outro, como o abuso supracitado, a roupa no trecho adiante não mais está associada a violência e ao verbo “baixar”, mas, esse é alterado, surgindo como “tirar”. A distinção entre termos condiz com a exposição harmoniosa descrita na narrativa por parte das personagens de Pedro, o narrador, e Tamires, com quem o primeiro está perdendo a virgindade.

As personagens em descobrimento da sexualidade, de fato, revelam autonomia, inclusive, pela decisão do “eu”, seja o masculino ou feminino, no quanto mostra do corpo nu ao outro. Dessa maneira, ambos não tiram por completo as

vestimentas, utilizando da roupa como mecanismo de segurança, aliado à ação praticada pelo sujeito e um mascaramento das vergonhas quanto ao corpo.

As personagens parecem “identificar na vestimenta uma forma de abrigo para o corpo” (Souza, 2014, p. 88). Deste modo, a figura feminina mantém a blusa cobrindo os seios e o homem utiliza da camiseta para não desnudar a magreza, a ausência juvenil de pelos e as crenças de identidade que carrega consigo:

> Nós não chegamos a tirar completamente a roupa porque tínhamos vergonha do nosso corpo. A Tamires achava que tinha os seios grandes demais, então durante toda a transa ela usou uma blusa e sempre a puxava para baixo, com receio de que eu visse os seus seios. Eu também continuei de camiseta, porque achava meu corpo muito magro e não queria que ela reparasse na saliência dos meus ossos. E também porque eu não tinha muito pelo embaixo do braço. E na minha cabeça ser homem era ter muitos pelos no sovaco (Tenório, 2020a, p. 90).

Em situações de vulnerabilidade, frente ao clima, à escassez material ou aos julgamentos sociais, a roupa desponta como um recurso de mediação para a exposição do corpo e das formas de interação com o outro. No trecho analisado, a escolha das personagens por não se despirem por completo durante a relação sexual elucidam como os marcadores sociais de classe e gênero moldam o imaginário corporal: a magreza e a ausência de pelos, exemplificando, são percebidas como falhas dentro do ideal hegemônico de masculinidade, conceito que pode ser melhor compreendido em Connell (1995, p. 191):

> Devemos ver a construção das masculinidades tanto como um projeto coletivo quanto um projeto individual. […] Se as masculinidades são construídas por intermédio dessas formas, elas são também constantemente re-construídas. As masculinidades estão constantemente mudando na história.

Paralelamente, em contextos públicos, a mesma lógica se amplia quando vestimentas são interpretadas como indicativos de perigo ou desvio, legitimando abordagens policiais discriminatórias ou exclusões sociais, o que demonstra a roupa operando como filtro ambivalente de aceitação e rejeição social.

O vestuário é evidenciado em paralelo às desarmonias pessoais pela roupa infantil no texto. Desde o primeiro contato do sujeito com o lar, aquilo que lhe rodeia e o que veste não surgem despretensiosos nas relações postas, tal e qual pela família. A fralda do narrador ao nascer é descrita como frouxa, deste modo,

menciona-se a roupa que não se encaixa corretamente como deveria ao corpo. O recém-nascido, cuja atitude se aproxima simbolicamente do comportamento em relação à vestimenta nessa passagem, tampouco aceita o peito da figura materna.

Neste raciocínio, evidencia-se o clima familiar instável com a chegada do filho recém-nascido, marcado pelas constantes discussões dos pais como, por exemplo, a mãe acusando o pai de não saber lidar com as vestes do filho:

> […] Então as enfermeiras te ensinaram a trocar minhas fraldas e a dar banho. Mas foi naquela mesma noite que as coisas entre vocês mudaram. Toda a harmonia que havia durante a gravidez se desfez. Assim que minha mãe foi para o quarto comigo, ela te xingou, dizendo que minha fralda estava frouxa, você disse que estava nervoso, devia ter sido por isso. Minha mãe estava irritada porque não conseguia me amamentar. Minha boca escapava do seio e eu permanecia chorando e você dizia: *calma, daqui a pouco ele se acostuma.* Minha mãe te olhou com mais irritação ainda e perguntou se você ia continuar ali parado, se não ia fazer nada, *vai atrás de uma enfermeira, diz que meu filho vai morrer se não começar a mamar logo*. […] Ao chegarem em casa comigo, vocês não sabiam bem o que fazer, e minha mãe não permitia que você me pegasse no colo, porque ela dizia que era bem capaz de você derrubar o próprio filho no chão, você que não sabia nem trocar uma fralda (Tenório, 2020a, p. 98).

Seguindo a caracterização da infância vivida pelo narrador, com as memórias se atrelando em conformidade com a vestimenta, percebe-se a roupa dele na creche que frequentava, em um momento que está manchada. O embate entre a possibilidade de um resquício de chocolate ou tinta desponta do mesmo jeito que a crescente fervorosidade entre a mãe e as professoras ou dentro da estrutura familiar. Parte-se da roupa para se pensar o estado de alma das personagens, como a necessidade de proteção, o desconforto e as inadequações da convivência:

> Acontece que os meses foram passando e o comportamento de superproteção dela [a mãe] se exacerbou. Então, quando vocês me colocaram numa creche, minha mãe vivia falando mal das professoras, que elas não sabiam cuidar de mim, e você nunca esqueceu do dia em que ela chegou para me pegar e viu minha roupa manchada de chocolate, porque ela queria saber que mancha era aquela, e por que estão dando chocolate para o meu filho?, e não adiantou as professoras dizerem que aquilo era uma mancha de tinta porque ele estava fazendo uma atividade (Tenório, 2020a, p. 98).

O bolso exibe outra vez o caráter de compartimento da vestimenta, carregando a ambivalência entre a discrição e a praticidade, uma vez que abriga o que se pretende levar consigo sem expor ao olhar alheio. Essa parte fundamental da

peça de roupa na obra discutida é manifestada ao se utilizar como esconderijo dos segredos mantidos pela vestimenta. Sua função é elaborada pela intervenção de terceiros, como a atitude incriminatória realizada pela personagem Violeta, e posteriormente pelo indivíduo.

O pai do narrador utiliza-se dos trajes, em um ato corriqueiro e que mascara o que não pretende ser revelado, para guardar um papel de boate que carregava. A partir dessa atitude praticada, percebe-se a deslealdade e o término como cogitação para o casamento em que a personagem se encontrava. Desse modo, é pela presença da roupa e o que carrega dentro de si que a situação se desenrola, pois, o papel é encontrado pela companheira e o rompimento amoroso se concretiza:

> […] certo dia, na volta do trabalho, alguém na rua te entregou um panfleto em que se lia “Gávea”. Tratava-se de uma boate. E você prestou atenção no que estava escrito no final do panfleto: “venha conhecer as gatas mais quentes da cidade”. Você amassou o papel e pôs no bolso e foi para casa. [...] E, ao se deitar, você pensou na possibilidade de transar com uma mulher qualquer, com uma desconhecida. E isso te fez ter ereções; além do mais, a frase “venha conhecer as gatas mais quentes da cidade”. não te saía da cabeça. [...] Você precisava sair de casa. Deixar tudo. Deixar de lado aquele Everest de culpa. Você sabia que estava sendo egoísta. […] Então, dias depois, vocês tiveram outra discussão porque minha mãe encontrou no seu bolso aquele panfleto amassado escrito “Gávea”. e foi até a cozinha e pegou uma faca e te apontou dizendo que ia te matar, seu filho da puta, e eu comecei a chorar no berço. […] Escutou quando ela bateu a porta do quarto. Nesse momento, você aproveitou e abriu a porta do banheiro, olhou para o corredor. Foi até a sala, pegou sua mochila com o que tinha dentro. Girou a chave silenciosamente. E, ao sair, teve o cuidado de não bater a porta com força. Você parecia um fugitivo. Você era um fugitivo. Era uma noite triste. Pois estava indo embora e não ia mais voltar (Tenório, 2020a, p. 99-101).

A vestimenta e a perfumaria se manifestam em destaque significante na tentativa amorosa do pai e Elisa na obra. O pai do narrador, em determinado trecho, tenta desabotoar a camisa da personagem Elisa, ainda que a mulher impeça a execução. Ocorre o jogo de movimentações entre os dois companheiros afetivos, e em seguida, a personagem masculina sente o perfume no pescoço da parceira, componente construtivo que desponta como sinal de proximidade entre os corpos, como ocorrido na relação analisada do filho, Pedro, com Saharienne, e o exemplo a seguir pode ser observado em Tenório (2020, p. 114): “Ali no sofá mesmo vocês iniciam as carícias. Você sente o perfume no pescoço dela, ela põe a mão na sua

nuca. No entanto, quando você começa a desabotoar a camisa dela, Elisa segura sua mão e diz que deveriam parar ali". Para a filósofa francesa Chantal Jaquet, em *O nariz do Amor:* "Cheirar o outro é penetrar em sua intimidade e possuí-lo sem que ele saiba, inalando-o e incorporando-o a si" (Jaquet, 2014, p. 87)

Em um desenrolar da cena supracitada, Elisa é quem abre a própria camisa e tira o sutiã, com a personagem feminina conduzindo o modo pelo qual desnuda o corpo durante a relação sexual. O seio é exposto, isto é, com a cicatriz, e em uma descrição como "mutilado" pelo câncer de mama que a personagem sofreu e precisou retirar parte de si, evidencia-se a relação direta das questões mais particulares e íntimas com a exposição, ainda que intencional, ao tirar a roupa. A intimidade e a afetação do sujeito e do corpo despido das roupas que lhe serviam de proteção, são postas em cena e os receios compartilhados entre os dois envolvidos:

> […] ela levanta, se afasta um pouco de você, abre a camisa e tira o sutiã. E você olha para a cicatriz dela, para o seu seio mutilado. Faz um grande esforço para não se mostrar surpreso. Depois diz que para você ela continua linda. Então ela te olha com afeto, vocês se abraçam e se beijam, em seguida você beija o seio dela e depois a cicatriz. Vocês fazem sexo por algum tempo. Depois, exaustos, Elisa, abraçada em você, diz que precisa muito daquilo, que, desde que tinha retirado a mama, o marido não a tocava. E que, apesar disso, ela sabe que ele ainda a ama, mas que perdeu o interesse no corpo dela (Tenório, 2020a, p. 114).

A primeira abordagem policial sofrida pelo pai do narrador, Henrique, foi na infância em uma situação enviesada pelas vestes das crianças, momento em que as figuras de autoridade pediram que levantassem as camisas. Desta maneira, a violência da polícia é construída pelo paralelo da discussão étnica dos corpos negros violentados desde cedo, assim como pela caracterização narrativa das roupas que, por ordem de terceiros, precisam ser retiradas para impor a nudez das partes desses corpos:

> Um dia, no meio do jogo, uma viatura da polícia parou ao lado do campo. A princípio, vocês não ligaram, porque vocês não acharam que a coisa era com vocês, no entanto um dos policiais que saíram da viatura entrou na quadra, mandando a *porra* da bola parar. Depois gritou para todo mundo sentar no chão. Vocês se olharam. Vocês já sabiam o que vinha pela frente. O policial pôs a mão na arma que estava na sua cintura e repetiu, dizendo que não ia falar de novo, *caralho, senta logo aí, porra*. Vocês sentaram. […] Depois eles mandaram todos ficarem de pé e levantarem a camisa. O policial que segurava a bola avisou: *a gente tá de olho em vocês, aqui nesse*

> *bairro é lugar de gente direita, se a gente souber que vocês fizeram alguma coisa errada por aqui, a gente vai atrás de vocês, entenderam?* E todos nós balançamos a cabeça positivamente (Tenório, 2020a, p. 117 e 118).

O debate apresentado permite a inserção do conceito de necropolítica, assim como a percepção do racismo estrutural e a relação direta com as vestimentas. O olhar do outro e da sociedade surgem sobre o corpo negro vestido, em que, pela necropolítica, fundamenta-se o terror, enquanto herança do colonialismo e do *apartheid.* Percebe-se na sociedade e ao decorrer da narrativa e pela construção das vestes no trecho analisado a absoluta alteridade, pela qual a soberania se estabelece pelo exercício de um poder à margem da lei, transformando a "paz" em uma "guerra sem fim" (Mbembe, 2018). O necropoder manifesta-se em espaços em que a legalidade não alcança, e o poder de matar define a existência do Estado. Trata-se do território da ocupação colonial, a espacialidade de desordem e fronteira, um entre-lugar, com o inimigo à espreita e a ameaça de guerra constante, mesmo na ausência de conflito declarado.

Nesse direcionamento, a vestimenta irá inscrever-se na paisagem do estudo, pela voz do pai do narrador na juventude, como ênfase da subjetividade do indivíduo, em complemento ao aspecto da sobrevivência pessoal explorado, que não é menos relevante, mas complementar. A personagem é descrita pela afirmação de que buscará no trabalho a possibilidade de aquisição material para adquirir o que julga como acessórios de maior qualidade, sendo traços de distinção de como se vê no presente momento, de si mesmo e da violência que prevê por meio das abordagens policiais.

Justamente pela roupa, acredita-se conseguir um destaque social como possibilidade de proteção e estratégia de figuração às constantes ações de racismo em seu meio, apresentando pela vestimenta a visibilidade de ascensão social, conforme aquilo que considera relevante. Assenta-se, dessa maneira, um carregar consigo, pela roupa de marca, por exemplo, as pretensas novas significâncias de sujeito:

> No entanto, em seis meses você se acostumou com aquela rotina, mesmo depois que você trocou de horário, passou a trabalhar de madrugada, pois dava mais dinheiro, e na época você só queria ter dinheiro para comprar um bom tênis, um bom boné importado, comprar a última fita do Racionais, sair nos fins de semana para

> dançar passinhos, e ajudar sua mãe com as contas (Tenório, 2020a, p. 122).

Em uma das cenas da mencionada personagem com os policiais, esses lhe revistam a mochila virando-a de cabeça para baixo. O item pessoal da personagem surge como metáfora do incômodo e invasão policial ao sujeito negro. A partida dos agentes resulta no item sendo deixado aberto após a revista, com as coisas que antes estavam dentro ocupando um novo espaço no chão.

O estado de alma da personagem do pai é violado analogamente ao modo como tratam seu acessório pessoal na narrativa, a mochila que carrega as necessidades e pertencimentos, tendo como verbos descritivos a ideia daquilo que é aberto por um outro, sem a devida autorização; esse cai, tem algo lhe passado e, por consecutivo, é abandonado.

Em compensação, as armas são guardadas, mas não o que foi pego desse outro que por momentos não parece visto de fora como um “eu”, mesclando-se com esse objeto, o que tem e o clima de inverno que, de alguma forma, parece comportar a tudo e as internalizações:

> Eles abriram sua mochila, vasculharam suas coisas, na verdade eles viraram a mochila de cabeça para baixo e você ouviu suas coisas todas caírem no chão. O policial passou o coturno sobre seus pertences, como que procurando alguma coisa. Depois disse que aquela não era hora de estar na rua, você disse que era trabalhador. O policial mandou você calar a boca que *senão te levo em cana, neguinho*. Eles guardaram as armas, entraram no carro e foram embora. E você ficou ali diante das suas coisas no chão, diante da sua mochila aberta. Era o mês de junho. As ruas estavam desertas. Fazia frio, mas você não sentia frio por fora, o frio estava dentro (Tenório, 2020a, p. 122).

Os trechos presentes em Tenório (2020a), assim como Jesus (1996) o faz, revelam, por diferentes ângulos, a face violenta e humilhante da abordagem policial em contextos de vulnerabilidade social, especialmente quando dirigida a pessoas negras e às margens sociais. Demarca-se a truculência silenciosa da ameaça racializada que sintetiza o abuso de poder, assim como, revela-se a conversão em espetáculo, banalizando o sofrimento e naturalizando a punição como destino inevitável, em exercício de controle e reforço às hierarquias sociais, tornando-se instrumento de opressão batizado de “ordem”:

> Quando um homem roubava a policia percorria as ruas com o ladrão e

> as crianças iam viando: Ladrão de coberta. Ladrão de galinhas! E as crianças iam batendo latas e pandeiros. Verdadeira festa para as crianças que não conhecia o drama que tomavam parte (Jesus, 1996, p. 204).

O trecho analisado na obra de Tenório (2020a) exprime a figura policial passando o calçado sobre os pertences de Henrique, com notável diferenciação do sapato do pai do narrador no que diz respeito ao do outro invasor. O tênis para Henrique se revelou como um desejo de compra, como resultado do trabalho e mais uma das tentativas de humanização de si e estratégia de resposta às violências sofridas por um outro. Nesse fragmento, percebe-se o acessório vinculado à dominação revelada e “passado” por cima daquilo que é pertencimento do sujeito que está em evidência na narrativa.

Considera-se, a partir de Henrique utilizando o primeiro salário no escritório em que trabalhava, a compra da jaqueta preta reversível, após ajudar a mãe. Desta maneira, a vestimenta é uma forma de subjetivação. A personagem passa a deixar os tênis e bonés de lado, pois vê nesse processo da mudança do vestuário uma nova possibilidade de resistência e posição social.

Desta forma, usam-se roupas sociais em uma padronização que tem por objetivo a manutenção da existência e da visualidade pela vestimenta, como destacado teoricamente a respeito da relevância histórica das vestes sociais, como as camisas, e as variações ao longo do tempo, comumente despontando por baixo de outras vestes e, na pós-modernidade, como habitual sinônimo de formalidade. Em Kohler (1993, p. 259), lê-se: “As mangas justas eram abotoadas ou fechadas por cordões na parte de trás, e eram tão estreitas que não cobriam totalmente os braços, deixando à mostra as mangas brancas e delicadas da camisa”; e Laver (1989, p. 114-115) igualmente destaca: “[...] as mangas da “túnica” de Carlos eram extremamente curtas, com as mangas brancas e amplas da camisa aparecendo por baixo”;

A ação de influência ao meio que buscava parece dar resultados, visto que ao receber um terno da personagem Bruno Fragoso é tratado com maior formalidade. A autocrítica e a reflexão são pontos centrais no trecho a seguir, bem como a vestimenta é indissociável ao referido meio social, como as frequentes abordagens policiais:

> Naquele mês, você ajudou sua mãe com as contas e depois, ao passar diante da Tevah, comprou uma jaqueta preta reversível. Era uma grande aquisição e você gradativamente começou a deixar os tênis e os bonés de lado. Passou a usar calças e camisas sociais. Agora você queria se parecer com os advogados do seu escritório. Certa vez, Bruno Fragoso te deu um terno que ele não usava mais. Foi a primeira vez que você usou um terno na vida, e um dia, quando estava entrando no banco, você foi chamado de doutor por uma atendente. Aquilo te fez pensar na sua aparência, nas suas roupas, nos seus sapatos, no seu cabelo. Como num estalo, percebeu que o modo como se vestia poderia ser o motivo de haver recebido tantas abordagens policiais durante a vida. Assim, pelos próximos meses você cuidará da sua aparência, manterá o cabelo sempre bem aparado e curto, as roupas bem alinhadas e passadas (Tenório, 2020a, p. 123).

A aparência construída pela personagem é a do cabelo padronizado em corte atualizado, com as vestes em uma tentativa de ser aceito e não mais importunado na rua. A vestimenta evoca uma das respostas à violência, enquanto um modo de resguardo, reafirmado discursivamente pelo narrador. Os itens de escolha pessoal despontam enquanto caracterização das crenças no momento comentado, bem como a referida adequação ao encontrado previamente e estruturado pelo sistema capitalista de massificação dos corpos.

Dessa maneira, a mochila é expressa em evidência pela narrativa e concordante às internalizações daquilo que é vivido. Juntamente à frustração de Henrique, percebe-se que o item foi 'largado' em um local mais inadequado do que quando pelos policiais. Essa ação, oriunda do sujeito, corresponde à ordem recebida por terceiros e o crescente desenvolvimento da sensação de desajuste espacial, do vestuário e da vida:

> O fato é que você achou que a roupa e os locais podiam te proteger de algum modo. Mas isso não era uma regra. Certo dia, antes de você pegar o ônibus para voltar para casa, você decidiu dar uma volta no Parque Moinhos de Vento, com seu sapato novo e sua jaqueta reversível das lojas Tevah. O dia estava nublado, e de repente uma chuva fina começou e, para não se molhar, você começou a correr. Foi nesse momento que você escutou um ei-ei-para. E, ao olhar para trás, você viu um policial apontando uma arma para você. Você então parou e pôs as mãos na cabeça, mesmo que ninguém tivesse te pedido isso, mas é que você já tinha experiência em abordagens. Já conhecia as condutas. […] Os policiais continuavam apontando a arma para você. Depois mandaram você colocar a mochila no chão devagar e sem movimentos bruscos. Pelo rádio de um deles você escutou que o suspeito vestia uma jaqueta preta mas não era negro. Logo em seguida eles baixaram as armas. […] Os policiais disseram

> que você podia ir. Você não percebeu que havia largado sua mochila numa poça d'água. […] No meio do caminho, você tirou a jaqueta reversível das lojas Tevah e jogou numa lixeira. No dia seguinte, você foi a uma loja esportiva e comprou, em dez prestações, uma japona do Chicago Bulls e um boné importado de seis linhas (Tenório, 2020a, p. 123 e 124).

Essa parte da obra é encerrada com um registro abordando o fim do dia da personagem, ao qual bebia e só tinha tempo para tirar os sapatos e deitar na cama quando chegava em casa. O ato de retirar o calçado surge como externalização na atuação efetiva, aflorando o cansaço e a exaustão da rotina cotidiana, como observado em Tenório (2020, p. 128): "Na embriaguez parecia lidar melhor com a perda. A dor é amortecida. Era o que te ajudava a voltar para casa. Alto e flutuante. E depois só tinha tempo para tirar os sapatos antes de deitar na cama".

A parte seguinte, com subtítulo "a barca", exibe um menino usando boné e o outro com as bermudas largas, tendo uma potência de caracterização dos jovens, aos quais são desenhados como nos fragmentos anteriores comentados: "A primeira abordagem que fazem é a dois meninos negros. Um deles usa boné. O outro usa bermudas largas. São nove horas da manhã" (Tenório, 2020a, p. 145).

Nessa passagem, em seguida, conta-se o resgate do marcador da mochila como parte do repertório visual dos sujeitos comentados, e conforme o questionamento a respeito da ausência dessa, a vestimenta-acessório, caracteriza-se o imaginário do percurso feito como a ida à escola, além das demais questões de cunho social que o trecho comporta, como à perseguição dos agentes de poder às crianças negras: "*A gente tava indo pra escola*, um dos garotos responde. *Cadê a mochila?*, ele pergunta. *Hoje é dia de passeio, não precisa de material*" (Tenório, 2020a, p. 145).

Em uma negativa indicação quanto às abordagens, como mencionado, quanto à violência e à sensação de inconformidade, consta-se o item da pasta para uso pessoal e que é aberta por Henrique diante dos policiais. Em seguida, o pai do narrador é alvejado por tiros. O acessório revela na narrativa a tentativa de reagir, revidar simbolicamente às determinações de outros, seja o sistema, o racismo estrutural ou os policiais, e ter autonomia.

Por seguinte, corrobora-se o símbolo da morte, visto que, de fato, o homem é assassinado em seguida da descrição da ação com o objeto que carregava consigo,

como vê-se em Tenório (2020, p. 148): “[…] Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*. Você ignorou porque agora era a sua vez. Era a sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta”.

Desta forma, a pasta de professor expõe ao fim do texto o acessório como sendo capaz de presentificar o sujeito relacionado à educação e concretizar a finitude anunciada: “No Departamento, reconheci seu corpo. Havia marcas dos tiros espalhados. Ao lado do corpo, sua pasta, provavelmente com trabalhos e provas de alunos, além de um saco plástico com as balas que o mataram” (Tenório, 2020a, p. 157).

Nesse sentido, a ação da personagem e narrador revelam a capacidade de religiosidade que os objetos comportam dentro da narrativa, com a influência afro-brasileira dos orixás registrada pelo texto, e construídas na relação com os objetos, materiais e vestimentas, como o recipiente do pai e o pano que o filho carrega e utiliza na cena comentada:

> Lanço mais um olhar sobre suas coisas. Antes de sair, pego o seu alguidar, retiro o ocutá de dentro dele, enrolo num pano, como minha tia Luara disse para eu fazer. Saio segurando Ogum entre as mãos. […] Porto Alegre era um lugar que você construiu fora de si. Você nunca esteve dentro dela. E agora caminho por essas mesmas ruas, tenho Ogum em minhas mãos, e ainda me sinto perdido, mas a palavra continua não sendo essa. Vou em frente, na direção do Guaíba. Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é a minha vez (Tenório, 2020a, p. 157).

Neste sentido, após o acontecimento supracitado na narrativa, ao tratar do recorte temático feito nessa pesquisa, uma cena cotidiana descreve a iniciativa de abertura do guarda-roupa, por parte do narrador. Quanto ao item, pertence do pai falecido, relata-se o que entende como um espaço de adentramento nas intimidades familiares: “Ninguém me pediu para vir aqui, mas eu precisava. Abro o guarda-roupa e me sinto como um invasor mexendo em suas intimidades. Intimidades que talvez eu não devesse conhecer” (Tenório, 2020a, p. 155).

Em seguida, tiram-se as camisas do pai do cabide em que estavam colocadas, e dessa maneira, se imagina pela roupa a presentificação paterna, pois, o pai ausente outrora usou a veste em um almoço. Essa materialização da imagem

do pai pelo vestir dialoga com narrativas como o poema "O caso do vestido"[15], de Carlos Drummond de Andrade (2003), que fala das afetações e memórias da família em função da visualidade da mulher que outrora usou a referida peça de roupa do título do texto, e as imagens de infância e vestimentas com o conto "No tempo da camisolinha", de Mário de Andrade (1976). Resgata-se, assim, pela vestimenta, as memorialidades do outro e as (in)felicidades afetivas que os objetos podem portar quanto ao sujeito e as internalizações:

> Tiro algumas camisas do cabide. Olho-as devagar, imaginando você nelas. Coloco-as em cima da cama e lembro do dia em que fomos almoçar e você estava usando esta mesma camisa azul listrada. Naquele dia, você estava feliz porque um de seus alunos tinha ido cumprimentá-lo pela aula. Apesar de tudo, você ficava alegre com tão pouco (Tenório, 2020a, p. 155).

A imagem ergue-se no campo de observação, como a vestimenta, relacionada discursivamente ao texto enquanto um recurso para os estados de alma das personagens, assim ocorre nessa sequência de cena abordada, quando o narrador encontra no guarda-roupa a foto do pai na última escola que trabalhou, despertando as lembranças reflexivas sobre o que foi vivido por ambos os envolvidos: “Abro uma gaveta e encontro uma foto da última escola em que você trabalhou. Ficava num bairro periférico de Porto Alegre. Eu nunca havia ido àquele local. E só conheci o lugar porque você morreu” (Tenório, 2020a, p. 156).

A obra *Torto Arado,* de Itamar Vieira Junior (2019), coloca inicialmente em narrativa duas irmãs em seu meio familiar: Bibiana, a narradora na primeira parte, e Belonísia, responsável pela segunda. A primeira cena de interesse para essa pesquisa está posta já no parágrafo introdutório da obra, a parte I intitulada como “Fio de corte”, com menção à arma e ao material têxtil como possibilidade de proteger e ser íntimo. Deste modo, realiza-se a demonstração seguinte, como registro da passagem do tempo: “Quando retirei a faca da mala de roupas, embrulhada em um pedaço de tecido antigo e encardido, com nódoas escuras e um nó no meio, tinha pouco mais de sete anos” (Vieira Junior, 2019, p. 6).

A palha de espigas de milho encontrada no quintal das crianças desenha no texto a forma têxtil. A instância lúdica, assim como a entoação na infância da

[15] Curta-metragem "Caso do vestido", produzido pela Coordenadoria de Literatura do IMS, sobre o poema de mesmo nome incluído no livro "A rosa do povo” (1945): https://www.youtube.com/watch?v=m0BXrNn-ky4

humanização e da caracterização do brinquedo, desponta pela ação de tornar o produto orgânico um vestuário, percebido em Vieira Junior (2019, p. 6 e 7): “Pouco antes daquele evento estávamos no terreiro da casa antiga, brincando com bonecas feitas de espigas de milho colhidas na semana anterior. Aproveitávamos as palhas que já amarelavam para vestir feito roupas nos sabugos”.

Nesse sentido, destaca-se a presença do acessório da mala de couro na narrativa, em meio às roupas descritas como surradas e com odor de gordura rançosa, pertencentes à avó Donana, que na perspectiva das crianças escondia algo. O tecido e o couro caracterizam a personagem misteriosa enquanto um outro na relação, além disso, a intimidade se mostra pela palha, neste jogo de opostos entre palha do vestido das crianças e o couro da mala escondida da avó. O material flexível orgânico e o durável que se revela intimidador. Percebe-se a elaboração da dualidade, ocasionando dúvidas por parte do sujeito, no fragmento a seguir, como ao descrever o interior do acessório de uso pessoal da figura adulta:

> […] era a hora de descobrir o que Donana escondia na mala de couro, em meio às roupas surradas com cheiro de gordura rançosa. Donana notava que crescíamos e, curiosas, invadíamos seu quarto para perguntar sobre as conversas que escutávamos e sobre as coisas de que nada sabíamos, como os objetos no interior de sua mala (Vieira Junior, 2019, p. 7).

A ação de abrir o acessório da avó, com as marcações temporais, revela o caráter da intimidade da mulher ali guardado. A bagagem mantida embaixo do lugar de repouso da personagem, durante a infância das meninas, desponta enquanto registro das memórias de si pela vestimenta e do desconhecimento familiar que não pretendia ser desvelado:

> Decidida a revirar suas coisas, não hesitei em caminhar, na ponta dos pés, em direção ao quarto, para abrir a mala de couro envelhecida, com manchas e uma grossa camada de terra acumulada sobre ela. A mala, durante toda a nossa existência até então, estava debaixo da cama (Vieira Junior, 2019, p. 7).

Durante o ritual para encontrar a faca, as personagens investigam a mala e as vestimentas da avó. A obra oferece a descrição detalhada do acessório, destacando o fascínio infantil pelo material, as roupas desgastadas pelo tempo, a paleta de cores que conserva a vestimenta e a sujeira do tecido que guarda o objeto afiado. A sujeira antecede a tragédia em que uma das meninas tem a língua

decepada pela lâmina da faca. Para justificar o motivo pelo qual as crianças pegaram a peça, a narrativa compara a mala com uma relíquia, como evidenciado no fragmento a seguir, em Vieira Junior (2019, p. 8):

> O couro de caititu que cobria as imperfeições do chão de terra se encolheu sob seu corpo. Abri a mala sozinha, sob nossos olhos luminosos. Levantei algumas peças de roupa antigas, surradas, e de outras que ainda guardavam as cores vivas que a luz do dia seco irradiava, luz que nunca soube descrever de forma exata. E no meio das roupas mal dobradas e arrumadas havia um tecido sujo envolto no objeto que nos chamou a atenção, como se fosse a joia preciosa que nossa avó guardava com todo seu segredo. Fui eu quem desatou o nó, atenta à voz de Donana que ainda estava distante.

No mencionado momento que a criança se fere, acompanha-se novamente o enfoque no tecido que está deteriorado e sofreu maior afetação do tempo, e não do couro da mala ou mesmo a faca que lhe despertaram fascínio. Associa-se, em uma relação expressiva, o mais esteticamente inapropriado vestígio da vestimenta ao estado de alma da dor sentida pela personagem: “O sangue se pôs a embotar de novo o tecido encardido e de nódoas escuras que recobria a faca” (Vieira Junior, 2019, p. 8 e 9).

O encerramento do primeiro capítulo da parte I posiciona a avó encontrando as netas juntamente da mala, que já não está embaixo do leito e se torna visível entre seus pertences. A cena é permeada pela exposição têxtil, em função do mesmo tecido que recobre a intimidade da avó ao dormir, e possibilitou as meninas em seu comportamento, evidenciando as facetas do acessório, a cortina do cômodo, em expor e ocultar. Da mesma maneira, a faca que foi manuseada no momento do corte na criança, termina embrulhada pelo tecido, como forma de mascarar o que não deveria ser violado pelo outro:

> Quando Donana levantou a cortina que separava o cômodo em que dormia da cozinha, eu já havia retirado a faca do chão e embrulhado de qualquer jeito no tecido empapado, mas não havia conseguido empurrar de volta a mala de couro para debaixo da cama (Vieira Junior, 2019, p. 9).

Em *Torto Arado* (2019), o objeto da maleta se constrói enquanto uma cápsula da memória familiar, sendo acessório de elo entre as gerações de mulheres da obra e ativa o enredo afetivo que transcende a temporalidade do presente narrativo. Na obra, a vestimenta se realiza como estética descolonial. Deste modo, percebe-se que a mala, no contexto de viagem ou mudança, simboliza o essencial que se

carrega. Na narrativa, a simbologia desse item de bagagem mantém esse sentido, entre outros, do primordial guardado por gerações. Os trajes da avó, os adornos e a herança dos acessórios se articulam como registro da ancestralidade matriarcal. Durand (1988) reflete: “Se a roupa desempenha tantas funções práticas, o estilismo em vestuário é forçosamente arte visual aplicada” (Durand, 1988, p. 123).

O segundo capítulo da obra inicia com a comunicação dos cuidados familiares no tocante às filhas lesionadas. A presença da figura materna desponta juntamente aos tecidos mais pesados, que antes davam suporte ao conforto das camas e roupagens das mesas da casa, para realizar a tentativa de proteção às crianças: “Minha mãe se muniu de colchas e toalhas que recobriam as camas e a mesa, para tentar estancar o sangue” (Vieira Junior, 2019, p. 10).

Devido ao ocorrido, a figura paterna igualmente se valida das vestimentas para apoiar as filhas, e com a própria camisa acolhe a língua que foi decepada da menina: “Meu pai segurava a língua envolta numa de suas poucas camisas” (Vieira Junior, 2019, p. 10).

No mesmo trecho supracitado, a personagem do pai utiliza componentes da natureza de forma orgânica, como as folhas que recolhe no trajeto, para guardar junto às vestes que mascaram e protegem ritualisticamente o que está oculto na casa, encaminhando-os para fora do lar em direção ao hospital, em que receberão cuidados especializados: “Meu pai recobriu a pequena trouxa com as folhas que havia colhido antes de sair” (Vieira Junior, 2019, p. 10).

Na unidade de saúde, a narradora descreve as percepções fora do ambiente que lhe foi familiar durante toda a infância, a fazenda de sua morada com a família. A personagem paterna carregava as marcas do trabalho nas roupas, assim como a demarcação visual da saída às pressas para socorrer as crianças feridas. A imagem da mãe exibe a paleta com a maior variação de cor, junto ao chapéu que lhe servia de proteção no trabalho árduo.

Dessa maneira, as vestimentas são descritas como forma de manutenção e cuidado dos membros familiares por parte da mãe, e forma a variedade ampla de tecidos e fragrâncias que remontam memórias de si e do outro. Nesse meio íntimo da família, as vestimentas, os cheiros e os itens afins contribuem para a marcação do tempo transcorrido. As vestes, como citado nos parágrafos acima, guardam a

língua decepada e as folhas do ritual de proteção feito pelo pai, emanando a presença do amparo e de convergências aos estados de alma das personagens.

Por consecutivo, acolhe-se o relato da narradora, na infância, ao perceber a presença maior de sujeitos brancos do que pretos no hospital, saindo do meio rural em um comparativismo possível ao de Carolina de Jesus (1996) na ida ao exterior, Argentina, evidenciando o domínio social do branco, ambas, inclusive, em uma autopercepção no ambiente que lhe surge como novidade:

> Vi as calças sujas de terra que ele não teve tempo de trocar. Minha mãe tinha um lenço colorido amarrado na cabeça. Era o mesmo lenço que usava embaixo do chapéu que levava para se proteger do sol na roça. Ela limpava nossos rostos com peças da trouxa de roupa, a cada momento com um novo tecido com cheiro de guardado, e que não conseguia identificar. Meu pai ainda segurava a língua envolta na mesma camisa. As folhas estavam guardadas nos bolsos de sua calça, talvez por vergonha de o apontarem com desdém como feiticeiro dentro daquele lugar que ele não conhecia. Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta (Vieira Junior, 2019, p. 11).

No capítulo seguinte, as personagens são dispostas nas brincadeiras de infância. Parte da ludicidade dessa fase da vida, dentre os relatos, trata-se da atenção e da competição quanto às vestes e aos calçados, como pela feitura de sapatos a partir de materiais orgânicos encontrados pelos caminhos percorridos: “Disputávamos espaços, disputávamos sobre o que plantar, sobre o que cozinhar. Disputávamos os calçados feitos das folhas verdes e largas que encontrávamos na mata que circundava as nossas casas” (Vieira Junior, 2019, p. 14).

O quarto capítulo inicia-se com a avó se livrando do item pessoal, a faca, que acredita se tratar de algo maligno por ter sido usada para ferir as netas. Nesse direcionamento, o registro em torno da personagem e daquilo que lhe pertencia e que decide deixar para trás é feito por intermédio das roupas. As barras úmidas da peça demarcam a ação realizada e o percurso nas águas do rio. Atinge-se, pela vestimenta, atrelada ao discurso da personagem que verbaliza a prática, o direcionamento narrativo quanto à materialização do gesto: “Donana retornou com a barra da saia molhada. Disse que tinha ido à beira do rio deixar o mal por lá” (Vieira Junior, 2019, p. 15).

A ambientação do lar da família é alterada após a tragédia, assim como a forma de lidar com os tecidos, tal e qual a cortina que passa a ser presa, e não mais

solta dividindo os cômodos, para que ao longe os adultos pudessem acompanhar durante o dia o comportamento das meninas: “Amarrou a cortina que separava a porta da sala para que pudesse nos observar de onde estivesse” (Vieira Junior, 2019, p. 16).

As vestimentas permanecem no texto como forma de se manter no presente a tragédia ocorrida, e em função da lavagem das peças ensaguentadas, pretende-se limpar os vestígios e parte da chama da memória que carregam. A atitude do trato acerca das vestes é vista com relevância, um trabalho importante para a superação mútua do trauma familiar, visto que a tarefa é pedida por uma das personagens para que a própria o faça, sem abrir mão e atribuir a terceiros: “Disse que iria lavar a trouxa de roupa, empapada de sangue, que levou na viagem para o hospital. Do quarto, ouvi dona Tonha pedir as roupas para ela mesma lavar” (Vieira Junior, 2019, p. 16).

A avó, dona da mala que continha a faca, se viu diretamente responsável pela tragédia. Diariamente, movida pela culpa e recordações do ocorrido, a personagem lida com os acessórios que trazia do passado, principalmente com a mala e os pertencentes que guarda no interior, muito ligado a noção de vestimenta, como pelas roupas e perfumaria, enquanto resquícios desses dois passados, o longínquo e o recente negativamente ressignificado.

Deste modo, as vestimentas despontam como marcas da história e, por vezes, a composição do vestir recupera épocas: “Esse prestígio será tanto maior quanto maior o esforço despendido ao longo do tempo para formar uma ‘tradição’” (Durand, 1988, 123). Assim, pode-se notar em Vieira Junior (2019, p. 16): “Costumava sentar na beira da cama, arrumava e desarrumava sua velha mala de couro. Retirava os objetos, roupas, frasco de perfume vazio, um pequeno espelho, uma escova de cabelo velha, um missal, papéis que pareciam ser documentos”.

O passado mais remoto da avó surge no texto como refúgio às memórias recentes que causaram maior aflição à matriarca, e em função da dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura, como o acessório da mala que lhe pertence, e o comportamento de constantemente manusear os itens no interior, contém-se a maior externalização discursiva das afetações e estados de alma da personagem, como no fragmento a seguir de Vieira Junior (2019, p. 17): “[…] se ocupando de

retirar e colocar os objetos em sua velha mala, como se aguardasse a qualquer momento um convite para uma viagem de volta à fazenda onde havia nascido, o único lugar que parecia lhe interessar na vida".

No âmbito do sofrimento evidente da supracitada personagem, a memória desaparece, conjuntamente com a capacidade de, no fim da vida, reconhecer os seus familiares. Entre as perdas sofridas, o que resta é a vívida recordação das vestimentas e acessórios que eram significativos para os parentes, como o chapéu do filho que a mulher gostaria de manter para si, ainda que não reconheça mais o corpo que o veste: "Quando meu pai chegava a casa e os netos diziam que Zeca estava ali diante de seus olhos, minha avó dizia não ser verdade, que dele só queria o chapéu que levaria com ela" (Vieira Junior, 2019, p. 18).

As vestimentas presentes no texto foram necessárias para comportar os objetos em um momento de dor, utilizando-as como manutenção dos membros familiares. Em um momento cotidiano, como a narradora colhendo frutos pelo chão na infância, desfruta-se a presença da barra das vestes com a mesma funcionalidade, neste caso, em um contexto lúdico e de saída da urgência, portanto alimentos da personagem:

> […] juntei os que conseguia carregar e levei na barra de meu próprio vestido transformado em cesto. Eram frutos rígidos, cor de cobre, nem pareciam se desmanchar numa polpa suculenta, untando os corpos das mulheres que iam vender sua massa na cidade (Vieira Junior, 2019, p. 19).

Em situação de busca pela avó, que se encontra distante do lar, a personagem conclui o percurso narrativo justamente ao se deparar e reconhecer o vestido da personagem feminina, trazendo-lhe recordações da vivência mutuamente compartilhada com os familiares, assim como a peça da vestimenta demarca esses anos registrados, descritos ou mesmo sutilmente mencionados, pois, notavelmente carrega no tecido a noção daquilo percorrido e do desgaste desses anos até a morte:

> Seus cabelos brancos pareciam uma esponja luminosa que refletia a luz do sol no espelho que se formava. Reconheci porque era o vestido surrado de minha avó, um vestido que, de tão velho, talvez fosse o mesmo com que ela chegou numa boleia de caminhão, acompanhada de meu pai, pouco antes que eu nascesse (Vieira Junior, 2019, p. 19).

O capítulo cinco do texto, representando o falecimento da avó, aborda o

modo como os demais membros no núcleo familiar passam a lidar com as vestimentas e o acessório pessoal da mala que fora deixada na casa. Inicialmente, tem o comentário quanto ao fato de que ninguém foi capaz de tocar nos itens, memórias e vestígios de si, e do sujeito que partiu e ficaria registrado por intermédio dos pertences. Desse modo, devido ao trato ritualístico do cotidiano da personagem com a mala e o que consta no interior, os demais sabiam cada peça e veste que ali continha:

> Ninguém desfez a mala que Donana havia passado a arrumar diariamente nos últimos meses de sua vida. Já conhecíamos cada peça de roupa, cada objeto, de tanto observá-la retirando e pondo tudo de novo na canastra, num ritual que se tornou permanente (Vieira Junior, 2019, p. 19).

A mãe da narradora expõe a sugestão de doar as vestimentas contidas na mala, assim como o acessório com tudo dentro, para alguém necessitado que cruzassem o caminho da família: “Minha mãe sugeriu que algum passante e sua família, em busca de trabalho e necessitado de roupas, recebesse a mala por inteiro de dádiva” (Vieira Junior, 2019, p. 19 e 20).

Em contrapartida, o pai expressa o contraste narrativo de recusa à proposta, dessa forma, a discussão é concluída e o que pertenceu a avó se torna novamente a lembrança guardada no ambiente do lar: “Mas meu pai não teve coragem de dar as coisas que pertenciam a Donana, e minha mãe não tocou mais no assunto” (Vieira Junior, 2019, p. 20).

A cor preta na vestimenta e a ideia de luto nas narrativas analisadas, condizentes em um discurso pós-moderno ocidentalizado que atualiza e reivindica alguns debates, por vezes, desponta como sinalização ao imaginário cultural ao qual faz referência, mas, não se exibe necessariamente de modo literal. No texto discutido, a personagem da figura paterna assim o faz, após a mencionada perda sofrida, e não é apresentado pelo hábito de recorrer visualmente às vestes na paleta cromática usual, devido às exigências da rotina.

Deste modo, infere-se a personagem narrada como aderindo ao luto exclusivamente no estado de alma, já que assim não o fez pela estruturação da vestimenta, e o apelido resgata o significante das vestimentas e acessórios discutidos, enquanto sendo um Zeca Chapéu Grande, o provedor do lar, como percebe-se em Vieira Junior (2019, p. 20): “Zeca Chapéu Grande guardava luto

fechado nos gestos, porque não era hábito vestir preto na servidão de nossas vidas; tinha os olhos marejados, falava muito pouco naqueles dias. Só não deixou de caminhar para a roça, como sempre fazia".

O apelido da personagem masculina, por meio do acessório do chapéu e em tamanho grande, remete diretamente à personalidade e à forma na perspectiva dos demais na região da fazenda em que vive e realiza rituais capazes de curar as enfermidades dos demais, segundo as crenças locais. Vieira Junior (2019, p. 25): "Zeca Chapéu Grande não era apenas um compadre. Era pai espiritual de toda a gente de Água Negra".

O surgimento das irmãs Crispina e Crispiniana no texto é feito pela elaboração das vestimentas, e mais especificamente, a ausência das peças e acessórios, como o corriqueiro lenço utilizado pela personagem ou mesmo os sapatos, e a aparência como modo de enfatizar e realizar a caracterização da situação conturbada que a primeira vive na trajetória familiar, sendo que anteriormente resultou, inclusive, no próprio desaparecimento: "Os pés descalços, o cabelo armado no alto da cabeça, sem o lenço que costumava usar" (Vieira Junior, 2019, p. 21).

A reverência realizada por uma personagem masculina na cena supracitada faz menção ao costume e ancestralidade de cumprimento utilizando-se da vestimenta, como a retirada do chapéu para o homem ou o aceno com a ponta da saia feminina, colocando em destaque as vestes a respeito da tradição discursiva entre as personagens no texto: "O compadre parecia cansado, esgotado de levar a filha do rio Santo Antônio ao rio Utinga, e respondeu, tirando o chapéu em reverência: 'É Crispina'" (Vieira Junior, 2019, p. 21).

A presença do material de couro é um registro característico e usado na fazenda pelas personagens, possivelmente pelo método de aproveitamento dos animais que criavam e posteriormente serviam de alimento, utilizando-se, inclusive, a pele para a confecção dos acessórios para uso pessoal.

Assim como a mala serve de ponto de partida para o enredo e a dinâmica entre a narradora e a irmã, o preparo ritualístico de cura realizado para as personagens que chegam à casa, especialmente para Crispina e suas afetações, envolve o uso do assento feito no referido material de couro, que é colocado para

proporcionar conforto e permitir a execução do que se pretende ser feito. A vestimenta, como utilidade e reaproveitamento prático do meio em que os sujeitos se veem inseridos, pode ser percebida pelas ações da figura paterna da narradora em decorrência do que é realizado:

> Seguiu para o quarto dos santos, estendeu uma esteira de palha, pôs um banco de assento de couro velho ao lado. Acendeu uma vela e a atenção de todos que estavam por perto se voltou para o lume; se permanecesse acesa, Crispina, agora perturbada, poderia ficar; se a chama não resistisse à energia da atmosfera, se apagando, era porque não havia remédio (Vieira Junior, 2019, p. 24).

No sexto capítulo, em momento que estão na casa da narradora, as irmãs Crispina e Crispiniana entram em conflito físico, que é observado primeiramente pela brecha aberta no tecido que divide artetonicamente os cômodos, com a intimidade das personagens podendo ser melhor percebida: “Foi quando Crispina gritou para que a irmã saísse dali, que a deixasse em paz, e das brechas da cortina que separava os cômodos, vi seus olhos ficarem vermelhos feito dois torrões de brasa” (Vieira Junior, 2019, p. 25).

Do modo como a cortina servia de acessório para cobrir a privacidade espacial, o âmbito pessoal e estético das personagens femininas, como o penteado dos cabelos, indicava-se antes recoberto pelo têxtil, e ambos, a cortina e o tecido da cabeça, são descritos como deixados de lado ou secundários durante a desarmonia entre as personagens. Justamente pela exclusão das vestes e os acessórios, como ocorre pelos lenços retirados, que ambas podem alcançar os cabelos uma da outra para se agredirem: “O caos se instaurou naquele instante, as duas choravam até que, depois de certo ponto, rolavam pelo chão retirando seus lenços e se agarrando aos cabelos” (Vieira Junior, 2019, p. 25).

Após o conflito descrito entre as personagens, detém-se a acusação de Crispina de que a irmã, Crispiniana, teve relações com seu noivo. A segunda sai do conflito com as vestes demarcando o ocorrido, e após o choro que não mais pode ser contido, em virtude a descoberta e a violência sofrida e praticada, retorna em suas atividades cotidianas e ritualísticas na pretensão de retornar o bem-estar da outra, como pode ser notado em Vieira Junior (2019, p. 25): “Crispiniana ajeitou a roupa rasgada em seu corpo e foi para o quintal. Chorou em silêncio e, quando seus olhos ficaram cansados de verter lágrimas, pegou os utensílios que minha mãe

lavava para terminar o trabalho".

No sétimo capítulo do texto, o processo de amadurecimento das personagens é visto pela vestimenta, em especial o das figuras femininas que entram na fase da adolescência, como a veste que deixa perceptíveis o volume dos seios "[…] nós, quase adolescentes, descobríamos aos poucos o interesse que um menino poderia despertar em duas moças com seios despontando nos vestidos, ancas se firmando e o perfume do corpo abundando como nunca" (Vieira Junior, 2019, p. 30).

O processo de autodescoberta durante a juventude é descrito, inclusive, pelo modo ao qual as personagens lidam com as vestimentas e os diversos penteados, dimensões que permeiam a obra, ainda que na simplicidade do meio rural vivido e a pouca variedade dos têxteis, bem como a preocupação com a imagem pessoal e a exigência do espelho para se observar e poder realizar a manutenção da estética em si, percebidos em Vieira Junior (2019, p. 30): "Duas moças que se descobriam vaidosas, que reclamavam por um espelho em casa, que ocupavam o tempo vago com penteados e combinações de vestimentas diferentes com as poucas peças de roupa que tinham".

A presença do espelho em Jesus (2023, p. 139) revela à personagem a profundidade da dor, tornando o luto com menor impacto em contronto a vida difícil que vive, na qual a imagem refletida carrega as marcações sociais: "Quando viu a sua imagem refletida no espelho pensou: Para que usar luto! Se existe vidas que é mais negra do que estas roupas que uso. A minha casa já é tão triste! E estas roupas vêio auxiliar a tristêza que ressolveu adotar-me".

Neste viés, em Vieira Junior (2019), o objeto analisado é simultâneo em ausência-desejo. As personagens anseiam ver-se, experimentar a vaidade, mas, por vezes, o único acesso disponível é o do reflexo na água de um líquido escuro; isso denuncia a precariedade e marca a potência de se reconhecer no espelho negro do meio natural, como metáfora de autoafirmação: "Mas espelho mesmo, acessível para nos observarmos, era apenas o espelho d'água dos rios com seu líquido escuro e ferruginoso, onde nos víamos negras num espelho também negro, talvez criado exatamente para nos descobrirmos" (Vieira Junior, 2019, p. 21). À luz de Foucault (2008), o espelho nas narrativas em estudo funciona como heterotopia, o espaço real e irreal ao qual o sujeito se vê onde não está, revelando a identidade

fragmentada e construída em tensão com o olhar do outro e com as estruturas de exclusão.

Ambientado na lagoa de Água Negra, as personagens buscam alimento pela captura dos peixes que a chuva levou para fora d'água, e o trajeto feito designa a relação entre o modo que se deve caminhar e os sapatos que se afundam na lama da região. Dessa maneira, decide-se finalizar o trajeto sem os sapatos, pois, nesse momento, tornaram-se impróprios para a atividade, em contraste ao restante do dia na rotina executada: "No retorno para casa, tínhamos que atravessar novamente o lodaçal dos marimbus descalças. Nossas sandálias grudavam na lama de tal forma que não conseguíamos erguê-las nos pés" (Vieira Junior, 2019, p. 36).

De modo a retomar a simbologia dos sapatos em uma das demais obras, torna-se possível compará-la com esse aparecimento. Um primeiro momento a ser observado ocorre em *Salvar o fogo* (2023), com o protagonista, Moisés, resgatando o acessório na infância como necessidade de controle e segurança, bem como poder, visto que a referência ao item diz respeito aos monges que a irmã presta serviços, de modo que o menino não deve aproximar-se dos sapatos, quem dirá dos corpos que os vestem, em suas brincadeiras: "Planejava como caçar os insetos no jardim do pátio interno. Retirava viuvinhas do pé de carambola e as pousava em meu braço. Dava-lhes nomes, cuidava para não caírem sob os sapatos dos monges percorrendo os corredores em silêncio" (Vieira Junior, 2023, p. 17).

Igualmente aos pés descalços como demarcadores sociais e das práticas rotineiras em *Torto Arado*, conforme discutido em análise acima, percebe-se na obra seguinte do autor o referencial visual, diante os olhos de estranhamento do outro, o irmão de Luzia do Paraguaçu, quando se distancia desse contexto e retorna já crescido. O passado e o percurso realizado pelo jovem, Moisés, em suas errâncias pelo mundo, fora da supervisão da irmã, são potencialmente resgatados no momento em que adentra ao antigo lar e se livra dos restos orgânicos presos nos calçados: "Moisés bateu os pés na soleira da porta para retirar o excesso de barro do calçado e olhou os meus pés descalços como se estivesse vendo uma coisa de outro mundo" (Vieira Junior, 2023, p. 104).

O rapaz, Moisés, por sua vez, retorna com distinção às suas vestes, outrora simplórias, se posicionado com maior proximidade aos monges do que da família; ao

tratar dos sapatos, mas não das características físicas: “Calçava sapatos dignos, vestia uma camisa branca de manga comprida — encardida, eu notava, e pensava na minha barrela a deixando alva na primeira oportunidade. Como cresceu, como ficou mais cheio, como escureceu e como se parece conosco” (Vieira Junior, 2023, p. 103).

No capítulo nono, percebe-se o tempo percorrido pelas transformações pessoais sofridas nos corpos das personagens, como as meninas que crescem e os vestidos não mais comportam o volume dos seios, deixando a adolescência, e junto, a unicidade das vestes que antes recorriam. Nesse momento, um novo tecido entra em função no lidar com o corpo, recobrindo os seios femininos para não ficar demarcado na vestimenta, como evidente no fragmento de Vieira Junior (2019, p. 37): “Crescíamos a olhos vistos. Eu e Belonísia já enterrávamos nossos restos de regra com um punhado de terra. Cobríamos nossos seios com um tecido para que os mamilos não despontassem em função do pano de nossos vestidos”.

O capítulo encerra-se com o relato da gravidez das irmãs Crispina e Crispiniana, e a segunda sem revelar quem era o pai da criança, e em virtude de a suspeita da paternidade ser do companheiro da irmã, Isidoro, resulta-se em motivo de notáveis desavenças entre ambas.

Nesse direcionamento, é descrita a recepção negativa da família, e uma das reações, a violência física cometida contra a moça, faz referência ao imaginário da vestimenta, como o componente da mala acometida pela passagem do tempo que desgasta o material, tal e qual as agressões feitas ao corpo da mulher:

> Passaram-se dias, e Belonísia veio me comunicar o que havia escutado de conversa de Salu com dona Tonha: que as irmãs Crispina e Crispiniana estavam sem se falar. Que Crispina estava de barriga de Isidoro, mas Crispiniana estava de barriga mais avançada e ninguém sabia quem era o pai. Que havia apanhado mais que mala suja (Vieira Junior, 2019, p. 39).

O capítulo seguinte, em decorrência da briga das irmãs a partir do contexto supracitado, abrange-se o detalhamento do espaço da moradia, de maneira equivalente aos itens pessoais desorganizados, incluindo a perfumaria das personagens, representando a partir do frasco vazio a desavença interior e externalizada na narrativa, e os acessórios para uso estético, como os pentes, assim como demais pertences: “Havia objetos lançados pela porta: pente, frasco vazio de

perfume, canecas e pratos de esmalte, uma grande bacia amassada, mas que preservava certo brilho diante da sua presumível antiguidade" (Vieira Junior, 2019, p. 42).

Um dos rituais religiosos denominados na obra é o de ancestralidade africana realizado pelo pai, Zeca Chapéu Grande, na noite que utilizou as vestimentas que remetem ao orixá de Oiá-Iansã para representá-la, demarcando a sua importância dentro da comunidade na qual se via incluído.

Os preparativos são apresentados principalmente pela perspectiva das vestimentas e a relação pessoal da personagem masculina referente a essas, ainda que de modo desconfortável por se tratar de peças de roupas e acessórios considerados como do gênero feminino em seu meio social, e o respeito da tradição com que o corpo se apodera das vestes, pois, efetiva a ação:

> No fim da tarde, dona Tonha trouxe, numa caixa antiga, adornos de encantada que meu pai vestiria à noite, depois da ladainha e à medida que os espíritos chegassem e lhe tomassem o corpo para se fazerem presentes. Na caixa estavam guardadas as roupas de santa Bárbara, Iansã, a dona da noite, lavadas e passadas desde a última vez que Zeca a havia vestido. A repulsa pelas vestes era tanta que a roupa não era guardada no quarto dos santos como as demais, mas na casa de Tonha, ela mesma cavalo para a encantada nas noites de jarê. Zeca Chapéu Grande se envergonhava de ter que deixar as calças que honravam a sua posição de liderança na fazenda, como pai espiritual, e vestir saias, emprestando seu corpo a uma mulher (Vieira Junior, 2019, p. 45).

A narradora, filha de Zeca, aproxima-se do pai em respeito à prática e acompanha, enquanto descreve, o comportamento ao se vestir com as peças em intuito de emprestar a si à Iansã e a religiosidade anunciada na narrativa: "Nessa noite, fiquei ao lado das filhas de santo que o ajudavam a se trocar durante a celebração" (Vieira Junior, 2019, p. 45). Deste modo, é analisado esse trecho à luz da teoria de Reginaldo Prandi (2001) sobre o candomblé como um sistema em que cada marcador ritual, tal qual as vestimentas, materializa a conexão entre corpo e sagrado:

> Preparar o toque inclui cuidar das roupas, algumas costuradas especialmente para aquele dia, que devem ser lavadas, engomadas e passadas a ferro (é sempre uma enormidade de roupas para engomar e passar!); pôr em ordem os adereços, que devem ser limpos e polidos; preparar as comidas que serão servidas a todos os presentes e providenciar as bebidas; decorar o barracão, colhendo-se para isso as folhas e flores apropriadas. [...] Todos comem no terreiro, ali se

> banham e se vestem. [...] Durante o toque, a grande cerimônia pública, a presença não prevista de orixás em transe implica o alargamento do tempo cerimonial, uma vez que eles devem também ser vestidos e devem dançar (Prandi, 2001, p. 45).

Na segunda parte do texto, nomeada como “Torto Arado”, encontra-se a repetição ritualística com a mesma relação da figura paterna, que junto a passagem do tempo, fica cada vez mais relutante com o uso das vestimentas femininas para o recebimento de Iansã.

O vestuário, nesse fragmento, demarca o aspecto da religiosidade para as personagens, do mesmo modo, a temporalidade, a ação prática e a afetação subjetiva do sujeito quanto ao caráter alegórico e estético das vestes: “Dona Tonha trouxe as vestes guardadas e engomadas do ano anterior para o jarê, e meu pai, quanto mais velho ficava, mais envergonhado parecia por ter que se vestir com saia e adê” (Vieira Junior, 2019, p. 77).

O capítulo doze demarca a ida das personagens do meio rural em uma visita ao centro urbano, com o qual carregam nas vestes e nos cabelos as marcas do trajeto percorrido. Assim como, levam-se tecidos junto de si para suportar o peso daquilo que pretendiam comercializar na cidade, como as massas de buriti, posteriormente utilizadas em sucos e doces: “Chegávamos à cidade envergonhadas da sujeira em nosso cabelo e roupas. Levávamos tecidos enrolados embaixo da cabeça para ajudar no equilíbrio do peso e amenizar um pouco o que escorria” (Vieira Junior, 2019, p. 51).

Os tecidos e as roupas servem no texto para as personagens carregarem todo tipo de pertence, acessórios e alimentos, sendo utilizados para auxiliar os indivíduos nas rotinas no meio rural, por vezes, exaustivas dos trabalhos manuais no trato da terra. A narradora, em um desses momentos, vê-se acordada por outra personagem e essa portava na bainha das vestes a arma que sempre carrega consigo: “Fui despertada por alguém chamando por Bibiana e levantei sobressaltada. Era Severo, com um facão enterrado na bainha em sua cintura” (Vieira Junior, 2019, p. 52).

De acordo com as teorias do vestir, em uma tentativa de demarcar as diferenças e proximidades entre vestimentas urbanas e rurais, buscam-se pontuar, inclusive, marcas sociais neste desdobramento. A partir da análise do uso funcional

das vestimentas no romance de Vieira Junior, observa-se que o modo de usar, e não exclusivamente uma peça em si, que confere sentido social-identitário às vestimentas das personagens no campo:

> Percebe-se que a roupa usada no meio rural não é pensada, originalmente, como sendo de uso específico para esse meio. Na verdade, esse fim resulta de outros fatores. [...] Logo, o objetivo maior do produtor é oferecer uma roupa "atrativa", vendável e sobretudo por um custo mínimo. Aqui temos um indício da proximidade existente entre a roupa usada no campo com a roupa usada na periferia das grandes cidades, que praticamente é a mesma, modificando-se apenas o modo de usá-la. [...] Tratar da moda rural é sobretudo falar sobre os "usos". dessa moda, pois é nesses usos que ela se faz presente e se revela. De fato, é muito mais o modo de usar que produz o estilo rural de vestir (Guedes, 1996, p. 76, 116-117).

O décimo quarto capítulo traz a representação de dona Miúda, a personagem descrita como encantada, assim como as irmãs que precisaram da ajuda do pai da narradora, Zeca, em momentos de afetações negativas do estado emocional. Em associação ao contexto religioso das personagens e da família central da obra, a figura feminina que chega à fazenda revela-se malvestida com vestes esburacadas e o véu na cabeça cujos fios de tecido estão rasgados. Essa descrição da mulher é complementada, em sincronia à visualidade, por sua voz em tom alto e a performatividade, que inclui girar o corpo e correr pelo espaço:

> Naquele momento, com a roupa rota que vestia, mas com um véu antigo e esgarçado lhe cobrindo a cabeça, ouvimos sua voz fraca, quase inaudível, entoar uma cantiga, “Santa Rita Pescadeira, cadê meu anzol? Cadê meu anzol? Que fui pescar no mar”. A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria. Alguns pareciam estar perplexos e querendo desvendar o mistério da aparição. Outros sorriam, talvez incrédulos, achando que a velha Miúda havia enlouquecido e precisasse dos cuidados de meu pai (Vieira Junior, 2019, p. 59).

A dona Miúda pode ser percebida apenas mediante as vestes que usa, como o véu que lhe cobrem os olhos, e esses, apesar de humanos, apresentam a coloração entre o cinza e o branco, que mais se assemelham ao tecido do que o corpo humano. O véu, presente no trecho a seguir, pode ser explorado nos diferentes significados na religião e na sociedade, como é percebido no cristianismo como princípio de modéstia e reverência: “Mas toda mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta desonra a sua própria cabeça, porque é como se estivesse

rapada” (Bíblia, 1999, 1 Coríntios, 11:5); assim como, de modo similar, ocorre na identidade e afirmação religiosa do islamismo: "E dize às crentes que baixem o olhar e preservem o pudor e não exibam de seus adornos além do que aparece necessariamente. E que abaixem seu véu sobre os seios [...]” (Alcorão, 2001, 24:31).

O uso do véu na performance ritual de dona Miúda desloca-se da acepção normativa religiosa, vinculada à disciplina do corpo feminino, para operar como marcador imagético entre o plano humano e o espiritual. Na cena, o têxtil medeia entre a memória ancestral e a manifestação devocional, convertendo o corpo da personagem em espacialidade de encantamento, ao mesmo tempo em que instaura uma ambiguidade entre sacralidade, desordem e invisibilização social.

Em seguida, a narradora busca justificar, com base científica, a possível presença da doença que compromete a visão da personagem, sem, no entanto, romper com o imaginário visual que sustenta o ponto de partida do discurso, culminando na exposição plena do caos emocional que atravessa a figura em busca por ajuda espiritual no texto: “Os olhos de dona Miúda estavam turvos por trás do véu, cinza, quase brancos. Talvez fosse a catarata. Mas ela disse algo muito íntimo, que eu não podia explicar, mas sabia bem o que poderia ser” (Vieira Junior, 2019, p. 52).

A despedida da narradora, de forma indireta no concernente a irmã, é sinalizada não verbalmente no texto. Tem-se a personagem pegando a mala que pertenceu a avó e organizando as vestes, com a intencionalidade de partir da fazenda em que viveu durante a infância. A movimentação, percebida pela irmã, Belonísia, observa-se no fragmento a seguir, em Vieira Junior (2019, p. 60): “Belonísia me encontrou dobrando algumas peças de roupa e guardando na mala que pertenceu a nossa avó. Vi seus olhos surpresos com a descoberta e não fui capaz de comunicar nada sobre o que estava fazendo. Nem ela”.

A personagem de Bibiana, nessa decisão de partir da fazenda, realizará seu novo percurso junto de Severo. O companheiro, em momento de encontro de ambos, é evidenciado pela narradora quanto à questão supracitada, em que a personagem foi flagrada em sua fuga pela irmã, fato que faz jus ao referido trato com as vestimentas organizadas, em intuito de encontrar uma vida distinta àquela

que se teve até o momento: “Comuniquei que havia começado a separar algumas roupas para nossa viagem, mas que Belonísia tinha me surpreendido” (Vieira Junior, 2019, p. 62).

Dessa maneira, com o decorrer da narrativa, a saída de casa da personagem tem os planejamentos enfim finalizados, e é assim que a primeira parte da obra se encerra, em razão da separação de Bibiana a irmã e do lar em que cresceu, ao iniciar a nova jornada com o companheiro escolhido. Isso resulta, inclusive, na personagem não sendo a narradora da segunda parte do texto, tendo o lugar cedido a irmã, Belonísia. O trecho resgata a presença da mala, dessa vez devidamente organizada com as vestimentas, e essa etapa da narrativa é encerrada em face do mesmo acessório ao qual se iniciou: “Na madrugada da partida, a mala antiga de Donana estava arrumada, com a poeira espanada, para que eu pudesse levar o pouco que tinha para essa nova vida que despontava” (Vieira Junior, 2019, p. 64).

A segunda parte da obra, com o título de “Torto arado”, o mesmo do romance, inicia o primeiro capítulo com o relato da nova narradora, Belonísia, que realiza a descrição do momento onírico que tinha à noite, e como resultado do esforço físico e a condição climática nos sonhos, revelava continuamente a mesma imagem com as vestes cobertas pela transpiração: “Do meu corpo só escorria o suor que empapava minhas vestes, que empapava o pano que amarrava meus seios” (Vieira Junior, 2019, p. 65).

A imagem fantasiosa supracitada evoca, por conseguinte, a presença do homem que lhe parece indevido, assim como tenta, sem sucesso, desviar o caminho da figura masculina. Percebe-se que o sujeito está coberto por vestes julgadas como de qualidade, apresenta-se na cor branca, de forma análoga à pelagem do animal que lhe serve de montaria, em uma releitura ao clássico imaginário eurocêntrico do cavaleiro todo em branco, muito popular nas produções da *Disney*, bem como a Bíblia (Apocalipse 6:2-8) tem a versão do montador, entre os quatro referenciados no livro do Apocalipse, com simbologia em especial de constituição do poder.

No fragmento estudado, o outro é visto de modo não desejoso pela figura feminina, pois está buscando o controle de si e dos movimentos pessoais no sonho que tem: “Surgiu um homem bem-vestido de pele branca e igual cavalo branco, sorrindo, cerrando a trilha por onde eu corria. Eu tentava escapar por outros rumos,

gritava, mas estava tudo cercado" (Vieira Junior, 2019, p. 66).

O repertório visual que abre a narrativa na segunda parte, com referencial que se aproxima ao imaginário bíblico-apocalíptico, se constrói pela relação dos sonhos, mantendo a oposição de si, a narradora, com o homem portador dos têxteis de alto padrão, o que remete ao imaginário eurocentrado. O fragmento lida com os pertences da avó falecida e o sangue da protagonista que flui de modo orgânico pelo meio natural (tudo aquilo no sonho do sujeito pode ser lido como parte de si), em que se encontra de modo onírico, reunindo três temporalidades nesse trecho: o presente da personagem que sangra, o passado marcado pelos objetos ancestrais e o futuro com a imagem do cavaleiro que lhe vem ao encontro.

Nesse sentido, a cena tampouco é estática, ocorrendo a descrição do tempo que transcorre em anos, e a imagem sonhada se mantém como a repetição que os reúne em uma unicidade visual, como lê-se em Vieira Junior (2019, p. 66): "Durante anos acordei, no meio da noite pesada, molhada de suor, com esse mesmo sonho, contado de muitas maneiras, mas sempre com o homem bem-vestido, a cerca, o punhal de Donana e o sangue que brotava do chão".

A atenção da narradora volta-se ao presente, na busca pela antiga mala da falecida avó, que fora levada pela irmã; ou seja, ela levou o essencial da história ancestral da família. O vazio deixado pela mala tece o gesto das saudades dos familiares e dos arrependimentos pessoais, desencadeando pensamentos que emergem durante o percurso pela casa:

> Mas bastou eu voltar até o quarto e procurar pela mala velha e rota de minha avó para entender que Bibiana havia nos deixado. Seus olhos não escondiam a sua intenção quando cheguei de repente, enquanto arrumava suas peças de roupa na mala de couro gasta (Vieira Junior, 2019, p. 66 e 67).

O objeto manifesta a passagem do tempo, a viagem, as mudanças da família e o armazenamento de memórias. A bagagem, carregada de história e afetividade, torna-se elo entre ausências: a da avó, já falecida, e a da irmã, Bibiana, que está de partida. Sonda-se, por parte da narradora na trajetória, reter o passado, permanecer junto àquilo que se foi, enquanto a constatação da ausência traduz o rompimento, o tempo que avança e arrasta as pessoas, objetos e laços. A viagem, rito de passagem, desponta como separação e mudança, em um preâmbulo da nova etapa experienciada; porém, para a narradora, a mesma mala se converte em ícone

daquilo que não se recupera, condensando privação, arrependimento e a inevitabilidade das transformações.

A narradora relata a partida da irmã e o caráter sentimental desencadeado, bem como as impressões sociais refletidas na figura materna dentro do lar. Belonísia afirma o caráter desejoso em ter realizado qualquer intervenção com intuito de impedir a outra, como seria pela denúncia aos pais de que a irmã reunia as vestes na bagagem, como pode ser destacado em Vieira Junior (2019, p. 67):

> Ao ver Salu devastada com a atitude de Bibiana, de sair na calada da noite como uma mulher qualquer, me culpei por não ter comunicado à minha mãe, por não tê-la levado por minhas mãos à mala de Donana, às roupas de Bibiana, por não ter exposto o que havia visto dias antes.

As ações cotidianas das mulheres que vivem na fazenda são descritas no texto desde o modo ao qual lavavam as roupas, à maneira que Carolina de Jesus (1996; 2019) fazia na comunidade em que morava e registrou nos textos memorialísticos, como as enxadas carregadas coletivamente pelas figuras femininas para o trabalho braçal realizado na região: “Vi as mulheres da fazenda entoarem suas cantigas com mais força pelos caminhos, enquanto levavam suas roupas para lavar no rio que crescia em volume, ou carregando suas enxadas para capinar […]” (Vieira Junior, 2019, p. 68).

O vestuário presente na narrativa se realiza pelo repertório enquanto denominador comum dos homens e mulheres da fazenda. Em momento especial de reunião e inauguração do imóvel para os moradores, percebe-se a distinção de gênero pelas vestes, em articulação com a demarcação hegemônica entre os lenços e os chapéus utilizados pelas personagens: “Todos os moradores estiveram presentes à inauguração: as mulheres de lenços na cabeça; os homens de chapéu e enxada na mão” (Vieira Junior, 2019, p. 69).

O item do lenço, frequentemente recorrido à personagem feminina como acessório da vestimenta, assim como item frequente em Carolina de Jesus, aparece sendo utilizado por uma delas, ao se emocionar, enquanto antecipação ao choro e para enxugar as lágrimas que dominaram a face, antecedendo o extremo do estado de alma, a crise emocional a qual lhe foi dominada: “Levava um lenço aos olhos enquanto o prefeito falava. Quando retiraram o papel que cobria a placa com o nome de seu pai falecido, ela quase caiu, num choro convulsivo [...]” (Vieira Junior, 2019,

p. 69).

No segundo capítulo, a narrativa percorre o trajeto que pode ser aproximado ao ocorrido com a personagem de Tenório (2020a) ao se deparar com a perfumaria de seu desagrado, e esse comumente vinha acompanhado do desafeto pessoal para a personagem, como o cheiro da terapeuta dos pais descrito pelo protagonista sob a ótica da figura paterna: “Vocês foram recebidos pela Jane, ela estava com um perfume que te deixou levemente enjoado” (Tenório, 2020a, p. 69)

De modo semelhante, o fragmento seguinte de Vieira Junior (2019), fala da inadequação da personagem em um lugar fechado, tal e qual a mencionada sala de terapia. Nesse trecho, detecta-se a sala de aula, com a figura central da professora estampando a presença da perfumaria que resulta na afetação negativa, bem como as internalizações da Belonísia quanto ao ambiente em geral: “Tinha a sensação de que perdia meu tempo naquela sala quente, ouvindo aquela senhora de mãos finas e sem calos, com um perfume forte que parecia incensar a escola nos dias de calor” (Vieira Junior, 2019, p. 71).

Em desdobramento a cena supracitada, surge o relato da narradora quanto às percepções do meio escolar, e a conseguinte desistência e substituição pelo trato e manuseio das terras da fazenda, elaborando alusão ao discurso academicista e pouco dialógico com a realidade dos alunos no meio rural utilizado pela professora e a mencionada perfumaria vista como imprópria. Nesse trecho, percebe-se a presença do momento em que a educação especializada não consegue alcançar e satisfazer as demandas da educanda, da mesma forma que o reflexo da dimensão vestimentar do corpo, pelo perfume, no meio vivido:

> Poder estar ao lado de meu pai era melhor do que estar na companhia de dona Lourdes, com seu perfume enjoativo e suas histórias mentirosas sobre a terra. Ela não sabia por que estávamos ali, nem de onde vieram nossos pais, nem o que fazíamos, se em suas frases e textos só havia histórias de soldado, professor, médico e juiz (Vieira Junior, 2019, p. 72).

O terceiro capítulo da segunda parte, tendo em vista o desenvolvimento da relação entre as personagens de Tobias e a narradora, dispõe-se o contato físico e a aproximação inicial em função da vestimenta e os acessórios, como exemplo de quando a figura masculina entrega a flor que antes estava no chapéu para a jovem, em uma sinalização de algo de si que afetivamente é atribuído ao outro que lhe é de

interesse pessoal: “Retirava um raminho de sempre-viva do chapéu e ajeitava em meu cabelo. Sentia vergonha e incômodo. Não estava acostumada a ter que responder às cortesias de estranhos” (Vieira Junior, 2019, p. 73).

A venda de vestimentas na região, como pela presença do comerciante de mantas, surge no texto associada à ideia de realizar a atualização visual, assim como do aspecto social e informativo para os sujeitos da fazenda. O mercador, vindo de longos trajetos com seus têxteis e afins, comumente pode carregar consigo notícias de pessoas que interessam aos moradores da região e há muito perderam contato, como é exemplo da irmã da narradora quanto a pretensão da figura materna que a aguarda: “Minha mãe se demonstrava aflita, sensível a qualquer anúncio de chegada de um caixeiro ou vendedor de mantas e panelas, que poderia trazer um novo bilhete com notícias de Bibiana” (Vieira Junior, 2019, p. 77).

A narradora ao resgatar as memórias com a avó falecida percebe-a na relação com a personalidade da figura familiar, assim como as vestimentas que portava em vida, tal e qual o chapéu de tamanho amplo que caracteriza visualmente a figura, como ocorre pela imagem do pai no chamamento de Zeca Chapéu Grande, e assim percebe-se discursivamente a reelaboração visual desse sujeito feminino de modo afetivo pela personagem da neta, em um momento importante da vida, quando recebe de Tobias a proposta de aprofundamento do vínculo afetivo:

> Minha avó surgiu em meus pensamentos com sua brabeza, com seu chapéu grande, com seu punhal com cabo de marfim, com as histórias que me contavam sobre ela, com seus três casamentos e o mistério da vida de tia Carmelita, de que ninguém tinha notícias (Vieira Junior, 2019, p. 79).

O capítulo quinto, com a partida da narradora para morar com o companheiro, resgata a recordação do acessório pessoal da avó, a mala de couro, que serviu para a irmã organizar as vestimentas e demais itens necessários na partida do lar, e a presença do aspecto desejoso em Belonísia de ter para si a mala e carregar as vestes, mas, de fato, resta apenas uma trouxa para as roupas levadas, como posto em Vieira Junior (2019, p. 79): “Deixei a casa de meus pais montada num cavalo e na companhia de Tobias, levando uma trouxa pequena de roupas, lembrando a mala de couro surrada de Donana que Bibiana havia retirado de debaixo da cama antes de partir”.

O momento da chegada da personagem de Belonísia na residência do

homem, frente aos sentimentos ao qual é tomada no novo ambiente, em especial os de cunho negativo, se elaboram em junção a percepção do ambiente, como pela notável desordem, em que se encontra pelos cômodos, inclusive, as vestimentas não estando limpas e, sim, exalando odor, em conformidade com as internalizações do sujeito que chega e observa o espaço de fora, em espanto, do modo como o narra: “Fiquei em choque com a desordem que havia naquele casebre de três cômodos, com roupas sujas, mau cheiro e toda espécie de entulho espalhado pelos cantos” (Vieira Junior, 2019, p. 80).

Nas narrativas em debate, a oposição entre limpo e sujo, pelas vestimentas e arquiteturas, denotam as representações sociais. Espacialidades limpas, como exemplo da casa toda branca em Tenório (2020b), impõem distância, em uma estética da contenção, pelo medo de sujar que, na verdade, se estabelece pelo receio de transgredir a norma social invisível, ligada à classe e ao pertencimento: “A casa deles era toda branca. Tão limpa que eu até tive medo de me mexer e sujar o sofá (Tenório, 2020b, p. 115).

Em contraste analítico, os lugares sujos e ausentes de organização, como o casebre de três cômodos com entulho e odor desagradável, representam a exclusão vivida pelos sujeitos: “Agora eu conseguia ver que o quarto estava numa sujeira só, tudo fedia a mofo. A única janela do quarto estava com o vidro quebrado” (Tenório, 2020b, p. 124).

Quanto às vestimentas, aponta-se o uniforme sujo, como avental ensanguentado em Tenório (2020, p. 83): “Bento estava sempre sujo de sangue no seu avental. Fazer amizade com ele foi legal porque volta e meia Bento me conseguia um pedaço de carne”; e o chapéu manchado de cal pela dureza do trabalho invisibilizado, exposto criticamente pelo prefeito que equivocadamente passa a usá-lo na narrativa de Carolina: “[…] viu a sua imagem refletida no espelho e compreendeu a causa dos olhares. É que, enquanto ele dormia, trocaram o seu chapéu por um de pedreiro, todo sujo de cal e cimento. Até ele sorriu e foi comprar outro chapéu” (Jesus, 2019, p. 128).

Deste modo, torna-se possível observar que o terno sujo, lavado em casa pela mulher dedicada ao parceiro ausente (Jesus, 1996), resgata a tentativa de esforço silencioso em preservar as aparências sociais e a masculinidade. A

dedicação doméstica reflete a tentativa de sustentar a imagem pública do outro, enquanto, internamente, o “eu” enfrenta a desorganização emocional. Ao relatar as ações cotidianas de cuidado, evidencia-se o zelo, contudo, o desabafo a seguir culmina na constatação amarga sobre a ingratidão masculina, ressaltando o desequilíbrio daquilo que subjaz às relações marcadas pelo abandono:

> […] Mas o meu afeto pelo Luiz, já esta feneçendo. Tenho minhas razões para olvida-lo. Eu penso no Luiz, o dia todo habituei com êle. Estou nervosa porque êle não mais quer voltar.. Ele sabe viver comigo. Com êle eu era amavel. Engraxava-lhe os sapatos pare êle não sujar as mãos. Lavava-lhe os ternos, para êle não pagar tintureiro. Eu cheguei a conclusão que os homens são mais ingratos do que as mulheres (Jesus, 1996, p. 168).

Em distinção ao estranhamento sentido pelo “eu” da figura feminina ao chegar na moradia, na narrativa de Vieira Junior (2019), seu companheiro se exibe como alguém que já está familiarizado com o lar e em contentamento. Dessa maneira, é o homem quem a conduz pelos espaços realizando a exibição, que essa, por sua vez, é feita em confronto aos julgamentos em silêncio da narradora.

A relação entre os opostos pode ser percebida já no início do trecho a seguir, em que as vestes na trouxa são tomadas da protagonista, e não cedidas por essa, do mesmo modo que o verbo seguinte não é de pacificidade, mas, “jogar”, ao tratar da localidade na qual são destinadas aquelas peças que foram cuidadosamente organizadas para a mudança, como observa-se em Vieira Junior (2019, p. 80): “Tobias parecia estar contente. Tomou a trouxa de minha mão e jogou na cama. Me pegou pelo braço e andou agitado pelos cômodos da casa me mostrando objetos, um monte de cacarecos, coisas estragadas e que jamais seriam recuperadas”.

No texto, a trouxa, forma rudimentar de carregar aquilo pertencente à personagem, associa-se à escassez, à mudança involuntária e à marginalidade imposta, especialmente, às mulheres. Já a mala, acessório mais estruturado e presente na narrativa do autor, manifesta o deslocamento mais bem planejado. Resta comentar sobre a mochila, que se insere no cotidiano urbano contemporâneo, ligada à mobilidade da identidade escolar ou laboral, bem como a vulnerabilidade, especialmente quando revistada ou violada em contextos de violência institucional, como nas abordagens policiais: “Os policiais continuavam apontando a arma para você. Depois mandaram você colocar a mochila no chão devagar e sem movimentos

bruscos” (Tenório, 2020a, p. 124).

A seguir, o momento de partida do companheiro surge com a presença descritiva de um único acessório no uso pessoal, o chapéu de couro, que serve para a proteção contra o sol, entre outros fatores, no trabalho realizado na fazenda. Frente à despedida breve, e sem mais variáveis descritivas na cena, exibe-se, enfim, o momento da personagem para consigo mesma, podendo, dessa forma, se familiarizar com o novo ambiente em que se encontra e passará os próximos anos da vida adulta: “Cumprida a apresentação, Tobias voltou para fora de casa, colocou seu chapéu de couro e desamarrou o cavalo, dizendo que iria retornar para a roça. Voltaria para almoçar. Cavalgou para longe. Me vi sozinha” (Vieira Junior, 2019, p. 81).

A descrição do tecido rasgado ocorre na narrativa com a significância marcante para o desenvolvimento do enredo, como se evidencia nos parágrafos a seguir. Em um primeiro momento, pode ser observada a personagem fazendo o reparo da abertura no colchão da casa, diante a tentativa de organizar o espaço do lar, inicialmente por intermédio dos itens e móveis, restaurando os descuidos dos anos transcorridos, tendo a tarefa da costura sendo executada junto as demais funções cotidianas encontradas na casa, como aparece em Vieira Junior (2019, p. 83): “Ele olhava os cantos, a cama arrumada, o rasgo no colchão de palha de milho costurado — com linha e agulha que trouxe em minha trouxa —, a mesa limpa, as moscas que voavam mais distantes, a comida que fumegava no fogão”.

O trabalho como costureira para corrigir os danos têxteis da casa é realizado pela personagem durante o dia e a noite, devido à quantidade a ser feita, após a lavagem do material para a devida limpeza. A personagem preocupa-se com a execução da tarefa, em uma busca subjetiva de se desvencilhar minimamente dos conflitos da vida pessoal. Desse modo, o trato manual com as vestes desenha-se como a forma de elaboração dos estados de alma e da relação àquilo que diz respeito ao outro: “Postei-me perto da luz, sentada para costurar um dos dois lençóis puídos e com grandes rasgos que havia lavado pela manhã. Estava tomada pela agonia e tentava me concentrar na agulha” (Vieira Junior, 2019, p. 84).

De modo similar à Vieira Junior (2019), sinaliza-se em Carolina a dicotomia derivada do ser lavadeira pelo contato com o sujo e o limpo: “O senhor Luiz

começou falar que eu não lavei a sua camisa. - E um mecanico que tem oficina na Avenida Tiradentes É que eu não tive dinheiro para comprar sabão" (Jesus, 1996, p. 88). Assim como, as personagens trabalham no trato da roupa como costureira, rasgado e inteiro, como ocorre desde a ficção da autora: "As duas irmans de Roberto iam diplomar-se e tinham pretensões. Uma ia ser custureira. A outra queria ser pianista" (Jesus, 2023, p. 34); inclusive, assinala-se esse traço na escrita autobiográfica, especialmente em distinção no ambiente rural:

> Eu não pedi ao Dantas para me comprar esta casa Queria sitio. Retirar os meus filhos da favela e residir no campo. Num lugar simples. […] O Dr. Lelio, respondeu-me que eu dêvo arranjar trabalho interno. Devo costurar etc. Depôis que êles me cansaram e que o dr. Lelio quer que eu sêja costureira (Jesus, 1996, p. 273).

A odisseia de Belonísia em descontento com o casamento e recorrendo à costura, tal e qual Penélope (Homero, 2015), na mitologia grega, que tece por dez anos o sudário, e durante as noites desfaz o trabalho, surge pela proeza da primeira personagem em focar a atenção na agulha e executar o labor vagarosamente, tentando evitar as carícias e possível relação sexual com o marido.

A protagonista desse texto se mostra insatisfeita com a situação e narra, com atenção e em fuga aos olhos do companheiro, o percurso da agulha que rompe o tecido de um lado para o outro. Esse movimento condensa a sensação interna de estar desfeito, sem reparos ou entrelaçamentos afetivos, ao contrário do rompimento causado pela presença daquele com quem é obrigada a conviver. Assim, já não se encontra conforto no lar:

> Eu parava por uns minutos para olhar um pouco para seu rosto, para que não pensasse que era desfeita minha costurar àquela hora. Para que não desconfiasse que temia o que estava por acontecer a nós dois, na mesma cama em que havia batido com o cabo da vassoura para levantar o pó e que havia costurado. Mas bastava que encontrasse seus olhos para de imediato desviar para a agulha, que rompia a trama do tecido entrando de um lado a outro (Vieira Junior, 2019, p. 84).

O momento em que o ato sexual ocorre entre Belonísia e Tobias pode ser discorrido em função das indicações verbais a respeito do manuseio com a vestimenta da personagem feminina. É pelo homem que a roupa da narradora é levantada, e não por ela mesma, em conformidade a inadequação, inexperiência e falta de desejo a respeito da situação, bem como demonstra tratar para si apenas

como mais uma tarefa obrigatória a ser cumprida no lar: “Depois que ele me deitou na cama, beijou meu pescoço e levantou minha roupa, não senti nada que justificasse meu temor. Era como cozinhar ou varrer o chão, ou seja, mais um trabalho” (Vieira Junior, 2019, p. 84).

O trato das vestimentas no momento do sexo, em Vieira Junior (2019), ocorre pela retirada da roupa de forma impessoal, em dissociação entre corpo e prazer, de modo cumulativo à presença implícita do sistema de dominação. Já em Tenório (2020a), outra poética em estudo, têm-se as vestimentas que se desmancham junto a dor emocional acumulada, na cena de reconciliação, com a nudez que revela a fragilidade desejosa e latente entre os amantes: “E quando chegaram em casa, ainda na sala, vocês tiraram a roupa e fizeram amor. Naquela noite, um tumulto de sensações misturadas ao desejo que vocês ainda sentiam um pelo outro [...] tomou conta de vocês” (Tenório, 2020a, p. 76).

Em outro momento, por Tenório, o ato de tirar a roupa é carregado de vulnerável coragem, pelo qual o sutiã removido expõe a cicatriz do corpo modificado pelo câncer, que encontra acolhimento no olhar do outro. O despir-se surge como gestualidade de confiança e resgate daqueles que desejam, em contraste com o abandono sentido por Elisa no casamento:

> […] ela levanta, se afasta um pouco de você, abre a camisa e tira o sutiã. E você olha para a cicatriz dela, para o seu seio mutilado. Faz um grande esforço para não se mostrar surpreso. Depois diz que para você ela continua linda. Então ela te olha com afeto, vocês se abraçam e se beijam, em seguida você beija o seio dela e depois a cicatriz. Vocês fazem sexo por algum tempo. Depois, exaustos, Elisa, abraçada em você, diz que precisa muito daquilo, que, desde que tinha retirado a mama, o marido não a tocava. E que, apesar disso, ela sabe que ele ainda a ama, mas que perdeu o interesse no corpo dela (Tenório, 2020a, p. 114).

Em momento posterior, o capítulo onze, abordando o enterro do marido, a personagem discorre sobre um momento em seus pensamentos, relatando tratar-se do início das violências sofridas no lar, praticadas pelo companheiro desde a sua chegada. Imanta-se a relação entre a linguagem que faz uso do conceito na natureza de “estiagem” para falar de si e dos sentimentos anulados, da espacialidade repleta de excessos, como foram as ações cometidas e praticadas pela figura masculina e de um direcionamento para se tratar das internalizações da

feminina. Por derradeiro, depreende-se a menção às vestes erguidas pelo outro, recordadas pelo "eu" nesse momento do sepultamento: "Estiou alguma coisa em mim desde o dia em que permiti aquela união, desde quando entrei na casa repleta de entulhos e deixei que Tobias levantasse minha roupa" (Vieira Junior, 2019, p. 102).

Nesse sentido, o verbo surge em primeira pessoa quando a cena no capítulo seis é finalizada, e após o sexo, a personagem reposiciona as vestes no lugar em que estavam à priori, arrumadas e cobrindo o corpo, que se viu forçosamente nu, de forma exposta ao companheiro, conduzido negativamente na relação: "Ele se levantou e foi se lavar com o resto de água. Abaixei minha roupa e fiquei de costas, com os olhos no teto de palha, procurando filetes de luz" (Vieira Junior, 2019, p. 84).

O sétimo capítulo desenvolve a violência doméstica sofrida pela vizinha de Belonísia, Maria Cabocla, que constantemente surge na casa da primeira para pedir por socorro. Em um dos momentos na narrativa, indica-se o estado de alma da mulher violentada em sofrimento, com as vestes trazendo em si o resquício do que foi vivido, juntamente ao discurso repetitivo em caráter de denúncia: "Ela estava com a roupa rasgada, chorando muito, o corpo tremia, carregava seu menino caçula também aos prantos. Não entendia muita coisa do que dizia, ouvia apenas algumas repetições: 'Ele vai me matar'" (Vieira Junior, 2019, p. 87).

A cena supracitada discorre a respeito da relação entre a narradora e a segunda personagem feminina, cujo se aprofunda nesse momento de apoio mútuo, em que a primeira acolhe a outra em casa, e os detalhes sobre os encontros de ambas é relatado, de modo que ocorriam durante as trocas nas atividades cotidianas do trato com o lar, como pela lavagem de roupas no rio da fazenda: "Nas vezes em que a encontrei para pedir fogo ou lavar roupa na beira do rio, me contava sua história, sua travessia, e não havia observado seus traços com a profundidade com que fazia naquele instante" (Vieira Junior, 2019, p. 87).

No décimo capítulo, o matrimônio de Belonísia com Tobias se encaminha para a violência psicológica por parte do homem que, inclusive, quase age fisicamente em relação a esposa, tendo como tentativa de justificativa a relação com as vestimentas para o trabalho que não encontra na casa. A mulher narra a percepção dos fatos, e mantendo-se na gestualidade de costurar, resiste aos

ataques sofridos, encontrando na relação da vestimenta cotidiana uma forma de apoio emocional por intermédio da prática: “Somente uma vez tinha ameaçado me bater, quando me fez procurar uma calça puída que tinha costurado dias antes para que vestisse […] não arredei o pé da cadeira onde costurava uma toalha” (Vieira Junior, 2019, p. 100).

A situação acima descrita se estendeu por todo o capítulo na narrativa, até que no momento do encerramento, após transitar de modo discursivo e visualmente mais uma vez pela ebriedade da personagem, junta-se às roupas demarcadas em resquícios das escolhas experienciadas: “Continuava a chegar bêbado, com as roupas sujas, com todos os tipos de mancha, de barro a pintura de mulher” (Vieira Junior, 2019, p. 101).

Desta maneira, revela-se o falecimento do homem, após sair de casa para a rotina de excessos descritos, com o qual Belonísia é notificada após uma personagem vir lhe visitar, e habilmente em sinal de respeito ao anúncio que faria, despe-se o chapéu, acessório que portava na cabeça, perceptível no fragmento a seguir de Vieira Junior (2019, p. 101): “Passadas semanas, depois de uma noite maldormida, sem eu saber por onde andava Tobias, Genivaldo, vaqueiro da fazenda, chegou à porta de nossa casa com o chapéu na mão. Silencioso, o mau presságio a ponto de arrebentar em seu rosto”.

A ajuda de Belonísia no tocante a Maria Cabocla, vizinha, igualmente vítima das violências cometidas pelo marido, sucede no texto desde o apoio afetivo ao material, com a doação de alimentos e vestimentas, como a parte em que a protagonista recolhe algumas das vestes e coloca em uma cesta para a mulher levar para si e partir junto aos filhos do lar em que se mantinha com o esposo abusivo: “Fui buscar algumas coisas no armário de roupa para pôr no pequeno bocapio” (Vieira Junior, 2019, p. 106).

No décimo segundo capítulo, durante a visita da narradora à casa da vizinha, Maria Cabocla, a protagonista descreve no trajeto o retorno da dor no pé que foi ferido por um espinho. Nesse sentido, relaciona-se diretamente com o calçado para realizar ajustes que tornem mais confortáveis os passos, da mesma maneira que a sensação de segurança: “Para meu azar, o pé começou a doer no caminho, e quando resolvi parar para ajeitar o calçado, vi que estava inchado” (Vieira Junior,

2019, p. 106).

A chegada na casa de Maria caracteriza um ambiente desorganizado, diretamente relacionado ao caos interno vivido pelas personagens naquela espacialidade, desencadeado pela bebedeira da figura masculina, do mesmo modo que ocorrido quanto ao falecido esposo de Belonísia.

Os itens pessoais, como os têxteis, são percebidos em meio à sujeira dos corpos que habitam e, em seguida, parecem ameaçados pelo fim da vida, a morte, designada pelas moscas em Vieira Junior (2019, p. 106): “Havia roupa suja, restos de comida no prato em cima da mesa e uma grande quantidade de moscas, fiéis companheiras a viverem das nossas sobras, talvez aguardando a hora em que nossos corpos poderiam também lhes servir de alimento” (Vieira Junior, 2019, p. 106)

O diálogo corriqueiro entre Belonísia e Maria, da mesma forma que as ações praticadas diariamente na rotina da fazenda, tem como ponto de partida as memórias e o manuseio de materiais de costura, em que a segunda personagem seleciona os itens relacionais à vestimenta e às cores: “‘Já nasci cativa. Numa fazenda. Assim como você’, me disse, mexendo numa caixa que tinha restos de tecido, linha, agulha e alguns poucos fuxicos de cores distintas” (Vieira Junior, 2019, p. 108).

Em seguida, o trabalho de Maria com a vestimenta transparece pela relação com os tecidos escolhidos para a criação do item estético, os botões de flor, que são costurados na presença da referida visitante, conforme conversam noite adentro: “Retirou três peças de tecido redondas do tamanho da palma de sua mão e deitou sobre seu colo, procurando linha e agulha para começar a alinhavar as peças até que parecessem botões de flor” (Vieira Junior, 2019, p. 108).

O contato entre os corpos das duas personagens femininas é afetuoso, estabelecido na parte seguinte inicialmente pela relação com o lenço na cabeça de Belonísia, que é retirado pela outra mulher quase como em uma ação de despi-la, sendo o ato bem recebido pela narradora, que se sente emocionalmente aquecida pela proximidade entre ambas, ainda que o assunto permeasse o luto e as violências domésticas que sofreram ao longo do texto.

Nesse sentido, destaca-se a distinção do lenço entre o uso pragmático, que

protege a cabeça e os cabelos femininos como acessório de vestimenta pessoal, e o valor significativo no contexto erótico manifestado pela retirada. O ato de retirar o lenço desencadeia estados de alma positivos, revelando o momento de intimidade e desejo, como expressa a passagem: "'E você que ficou viúva... que tristeza pode ser ficar desamparada, mas deve ser melhor que ficar como eu estou', disse, retirando o lenço de minha cabeça, e senti uma onda quente percorrer o interior de meu peito" (Vieira Junior, 2019, p. 109).

Dessa forma, o momento de intenção de partida da casa por parte da visita, a narradora, é conduzido pelo desempenho de guardar na sacola o lenço que lhe foi retirado dos cabelos, ainda concordante com a companheira em manter a cabeça à mostra, e recolhendo o acessório junto da pretensão pessoal: "Dobrei meu lenço e o pus na sacola onde estava a faca, o que me fez lembrar que precisava retirar as batatas que havia trazido" (Vieira Junior, 2019, p. 110).

De modo semelhante a perfumaria descrita na análise das obras discutidas, a seguir percebe-se o momento de prazer da narradora sendo convergente aos odores do espaço, como ocorre em relação ao tecido do lençol em que a personagem se deita na cama da vizinha, percebendo em sentido positivo que a peça mantém o cheiro do momento de lavagem à mão realizado nas águas do rio da fazenda.

Nota-se, no direcionamento narrativo destacado, a presença da afetação para o "eu" e com o corpo confirmados no trato aos itens discursivos da dimensão vestimentar: "Senti o cheiro de água doce no lençol que recobria a cama, e por muito tempo resisti ao sono, tentando acalmar o interior de meu corpo que ainda pulsava vivo ao afeto que havia recebido" (Vieira Junior, 2019, p. 110).

O décimo terceiro capítulo, tendo em vista o pedido de ajuda que a narradora recebe dos filhos da vizinha, Maria, mostra a personagem em função da perspectiva da vestimenta, sem tempo hábil para a troca de roupa em relação a que utilizava no trabalho manual com a terra. Nesse momento, Belonísia reflete a respeito da temporalidade dos trajes, como a peça que um dia pertenceu ao falecido esposo e passa então a utilizar, tornando a veste algo fundamentalmente de si conforme é habitada pelo corpo: "Não tirei a calça que vestia, suja de terra, nem a camisa de manga comprida que quase havia esquecido ter sido de Tobias" (Vieira Junior, 2019,

p. 111).

Ao adentrar a casa de Maria, Belonísia encontra o desespero das crianças, desencadeado pelo comportamento violento da figura paterna embriagada, e diante o estado de alma dos filhos da vizinha, a narradora se utiliza do têxtil para recompô-los fisicamente, como enxugando os prantos, em uma operação de acolhimento: “Entrei como se a casa fosse minha, apoiei os alimentos na mesa da cozinha, reuni as crianças desesperadas. Limpei seus rostos com um pedaço de tecido que estava num canto do fogão” (Vieira Junior, 2019, p. 111).

Maria Cabocla, no momento que em recebe o apoio contra o marido pela presença da vizinha na casa, utiliza-se do suporte emocional para dar fim a relação, exigindo a partida do homem do lar. A ação se desenrola no interior da residência da cozinha para o quarto, ambiente mais íntimo, pela figura feminina organizando as vestes do companheiro: “Correu para o quarto para fazer uma pequena trouxa e voltou gritando que não iria mais apanhar, que ele fosse de uma vez e a deixasse com os meninos, que se virariam” (Vieira Junior, 2019, p. 111 e 112).

Em seguida, a despedida das personagens, ainda que em termos narrativos não seja definitiva, pois, o casal reata em seguida, ocorre diante do momento em que a figura materna retira as roupas masculinas do lar, mesmo que com o choro dos filhos lamentando a cena, e junto as vestimentas que não mais são desejadas na casa se considera igualmente o sujeito que as possui: “Dizia que não queria mais ver o marido naquele pedaço de chão. Duas das crianças mais novas choraram quando a mãe atirou as roupas pela porta, pedindo: ‘Não, mainha, não manda painho embora’” (Vieira Junior, 2019, p. 112).

O décimo quarto capítulo transmite as emoções familiares na fazenda pelo retorno de Bibiana ao lar, bem como os avanços na região quanto a residência dos moradores no meio rural, ainda que o sonho da casa de alvenaria, tal em Carolina de Jesus (1996 e 2019), não seja permitido para os trabalhadores. De mesmo modo, corrobora-se o detalhamento narrativo da construção afetiva no espaço da fazenda, em função da inclusão dos novos acessórios e itens pessoais adquiridos pelo grupo:

> Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. […] O dinheiro não era usado para a melhoria das casas, que continuavam a ser de barro, não podíamos construir casa de alvenaria. Mas o povo começou a melhorar o seu interior: colchões de espuma para

> substituir os colchões de palha de milho, uma cama, mesa e cadeiras, remédios, roupas e alimentos. Panelas e colchas que os ciganos vendiam de tempos em tempos em nossas portas (Vieira Junior, 2019, p. 28 e 116).

O capítulo dezesseis, em uma sucessão narrativa das vivências da avó, Donana, advém com o relato a respeito do apelido da personagem, bem como o de seu descendente, o pai da narradora, Zeca Chapéu Grande, o qual partiu do item de uso pessoal, o chapéu. Sob esse prisma, tendo o pertence como companheiro da jornada, de fato, passou a ser nomeada a partir do acessório, tamanha adesão a imagem bordada aos demais sujeitos: “Meu pai foi o primeiro dos onze filhos que minha avó teve com diferentes maridos. Chamavam nossa avó de Donana Chapéu Grande porque não abandonava o chapéu de palha do primeiro companheiro” (Vieira Junior, 2019, p. 123).

A marca visual da avó nas plantações em que trabalhava diariamente ao longo dos anos de vida era a presença do mencionado acessório. As funções manuais são percebidas como árduas, a altura da personagem não muito elevada e, dessa forma, resta para a observação memorialística da fazenda a evidência do chapéu demarcando a figura que o possuía. Surgem os respectivos comentários em torno da funcionalidade do acessório, a proteção climática para a mulher e a manipulação da imagem pessoal de sujeito místico na região em que habitavam:

> De longe, apesar de sua baixa estatura, era vista nas plantações cortando cana, por causa do chapéu que havia decidido usar até o fim da vida. Protegia seus olhos do sol forte, ao mesmo tempo que contribuía para a imagem de feiticeira que se criou à sua volta (Vieira Junior, 2019, p. 124).

O processo de amadurecimento de Donana, inclusive na relação com a ancestralidade e a devoção religiosa presentes na obra, é demarcado pela relação de mudanças que ocorrem no corpo e quanto ao meio social. Um dos itens que recorrem a alteração na jornada da personagem é o desaparecimento das vestimentas em casa, outrora postos após a lavagem para secar de modo natural, como se percebe em Vieira Junior (2019, p. 124): “Dias antes de o sangue lhe escorrer pelas pernas, Donana passou a ver objetos balançarem de forma violenta, o mato seco queimar por onde caminhava, e até mesmo as roupas que secavam no varal desaparecerem como palha seca”.

O falecimento do companheiro de Donana e o luto da personagem são

visibilizados no texto pela relação com os acessórios, como o chapéu já mencionado que nomeia os familiares, incluindo a si própria. Deste modo, ocorre com a mulher após a mencionada perda sofrida, que decide recorrer ao item para ter reconforto e proteção que outrora julga ter recebido a figura masculina: “Quando o destino levou José Alcino, o marido, ao seu encontro, Donana não teve dúvidas de que se abrigaria embaixo do chapéu que o protegeu do sol durante a longa travessia que havia feito” (Vieira Junior, 2019, p. 125).

O relacionamento entre um dos esposos da personagem de Donana, o avô da narradora, se constrói pautado pelos comportamentos que conduzem cotidianamente ao relacionamento e a vida a dois, como o momento em que o homem recolhe as vestes e leva para perto da futura companheira, em um convite não verbal de proximidade afetiva: “O homem, então, deitou sua sacola com seus poucos objetos e duas mudas de roupa no chão onde Donana vivia” (Vieira Junior, 2019, p. 125).

Em seguida, a personagem de José Alcino, em uma demarcação narrativa correspondente a temporalidade de convivência dos dois, convida Donana para construírem um relacionamento amoroso, visto que parecia correspondido no afeto, pois a personagem lhe dava atenção, ainda que essa seja manifestada pelo acessório do chapéu que fazia uso diariamente: “Com o tempo, disse que precisava de companhia, que queria família e não podia viver sozinho. Notou que a moça não parava de olhar para o seu chapéu, e mesmo evitando seus olhos, a levou para casa” (Vieira Junior, 2019, p. 125).

O pertence de vestuário que antes fez parte do repertório visual do avô, José, após a morte passa a ser apropriado pela figura feminina, como mencionado, e essa o utiliza para ter um suporte emocional, companheirismo e agenciamento estético e de poder na vida. Desse modo, manifesta-se narrativamente pelo momento em que crianças, oriundas da mesma região de Donana e a família, constroem um imaginário a respeito do filho, o pai da narradora, especialmente pelas inclinações ritualísticas manifestadas.

O estado de espírito do “eu” filho, que o outro associa à loucura, é contestado pela figura materna, conforme evidenciado no fragmento a seguir: “‘Louco, louco’, gritavam as crianças na janela da casa de Donana, que saía à porta com vassoura

na mão, sem esquecer o grande chapéu que a acompanhava" (Vieira Junior, 2019, p. 126 e 127).

O vestuário surge no capítulo dezessete como forma da narradora lidar com o fluxo de pensamentos, organizando o raciocínio nos momentos em que se sentava em silêncio concentrada no trabalho da costura, ainda que seja algo considerado ordinário na rotina, como a manutenção e reparo de peças mais antigas, mas, fundamentalmente, serve-lhe de suporte emocional. Dessa maneira, o trato com as vestimentas, em similaridade às demais funções braçais exercidas pela mulher, possibilita a elaboração daquilo que se é sentido, posto em Vieira Junior (2019, p. 128): "Quando sento quieta para costurar uma roupa velha ou levanto a enxada para devolvê-la de novo ao chão, abrindo covas, arrancando as raízes das plantas, é que esse fio, que tem sido meu pensamento, vai se fazendo trama".

A projeção da imagem dos costumes de época e regionais, como mencionados, são elaborados visualmente pela gestualidade da figura masculina, por exemplo, que retira o acessório do chapéu em sinônimo de respeito a quem encontra na comunidade, de modo semelhante ao ocorrido no velório e enterro da figura paterna da narradora, Zeca Chapéu Grande, que era muito bem quisto no meio social: "Os vizinhos e parentes se guardavam em seus silêncios, tiravam seus chapéus e os baixavam à altura de seus umbigos, e só de vez em quando sussurravam coisas que eu não conseguia escutar" (Vieira Junior, 2019, p. 129).

Historicamente, conforme pontuado em Laver (1989) e Kohler (1993), o chapéu simbolizou pertencimento social, cuja forma, cor e material variavam conforme gênero, classe e função religiosa: "As mulheres não usavam chapéus, mas, para sair, cobriam a cabeça com pequenos capuzes de taferá preto, ou usavam um xale simples de renda" (Laver, 1989, p. 107-108).

Na Europa do século XV em diante, chapéus elaborados, como o *barret* e o *solidéu*, demarcavam prestígio, sendo confeccionados com tecidos nobres e adornados com cores alegóricas como vermelho, dourado e azul, reservadas a grupos específicos. No contexto revolucionário francês, o chapéu frígio assumiu valor político como símbolo de liberdade, como observado em Laver (1989, p. 15): "[…] conservaram seu adorno de cabeça, o chapéu macio de feltro que os gregos chamavam de 'frígio' e que, cerca de 2 mil anos depois, seria adotado pelos

revolucionários franceses como ‘o chapéu vermelho da liberdade’”.

A carga simbólica nunca foi neutra para a população negra, especialmente em contextos pós-coloniais, em que o uso do chapéu se tornou um marcador ambíguo de respeito e subversão silenciosa dentro da estrutura que lhes negou acesso pleno à distinção das roupas. A cena de Vieira Junior (2019), com os vizinhos negros tirando os chapéus em silêncio mediante a morte, reposiciona o acessório em gesto cerimonial e marcador de respeito.

O capítulo dezoito articula a relação da narrativa com a dimensão vestimentar do corpo pelo resgate memorialístico das práticas juvenis de Zeca, especialmente relacionado ao processo de autoconhecimento, em que enfrentou situações de estranhamento junto aos moradores do local vivido com a mãe, e esses sempre vinham relatar à mulher o comportamento emblemático e conturbado.

Diante o entendimento da religiosidade pessoal e praticada no meio familiar, associa-se as vestimentas que são levadas dos quintais dos vizinhos na região: “[…] alguns haviam dito que tinha onça agitada na mata, por onde poderia estar escondido. Ou que tinham roubado ovos e frutas nos seus quintais ou tinha sumido roupa do varal” (Vieira Junior, 2019, p. 130).

Desse modo, a orquestração de Zeca nessa fase, feita à mãe, ocorre por meio de pessoas que o encontram perdido após o período que a personagem passa desparecida. A figura materna o encontra emocionalmente desequilibrado, o que ocorre na narrativa em acordo às vestes que se ausentam e vê-se o corpo nu exposto junto das intimidades: “[…] avistou um homem jovem, preto, sem roupas que lhe tapassem a vergonha, vivendo num pé de jatobá no meio da mata, nos limites com outra fazenda que não sabia o nome” (Vieira Junior, 2019, p. 130).

O adereço em práticas vestimentares pode ter amplas simbologias ao construir o repertório visual da personagem, entre eles, a do colar com cruz, sendo símbolo popular de aspecto religioso para o cristianismo, bem como na Umbanda, religião de matriz africana, comumente relacionado à Santíssima Trindade, com a imagem do Pai, Filho e Espírito Santo, e que tem potência em representar as crenças pessoais do sujeito ou daqueles que lhe estão mais próximos na convivência. Neste direcionamento argumentativo, “[...] o estudo das práticas vestimentares está relacionado com o tempo histórico, condições econômicas,

culturais, geográficas, modos de produção, pensamentos, organização social e representações simbólicas da sociedade" (Matos, 2009, p. 2).

A figura materna de Donana, no capítulo vinte, entrega o item desse referido viés para a proteção do filho jovem, como pode ser observado no trecho a seguir, em que a mulher atravessa com o objeto pela cabeça de Zeca, como se o enroupasse com a ancestralidade que lhes recobrem: "Minha avó retirou o cordão com um crucifixo de seu pescoço e passou pela cabeça do filho" (Vieira Junior, 2019, p. 137).

Nesse direcionamento apresentado, em seguida, a personagem, de fato, é coberta com trajes descritos como resultado do trabalho das figuras femininas, em um ritual e costumes estruturando as práticas da família e as demais narradas pelas irmãs protagonistas na fazenda. Donana, após ver o filho com as vestimentas e a pretensão desse em partir do lar, faz menção às religiões afro-brasileiras, como na Umbanda, citando que os caboclos, espíritos sábios e evoluídos, lhe protegeriam na jornada pessoal, bem como os guias, pontos de apoio ou atração das entidades, que enquanto adereço se referem aos colares usados por médiuns durante as sessões e giras, assim como por filhos da casa representando os guias: "Vestiu-se com a roupa costurada pelas mulheres da casa, mãe e irmã. 'Que os caboclos e os guias o acompanhem', as palavras roçaram a boca de Donana" (Vieira Junior, 2019, p. 137).

A ideia de tempo livre para as personagens na obra é preenchida com afazeres que se relacionam com a vestimenta, como por Donana que trança no material da palha a sacola, e o acessório é utilizado para carregar os itens julgados como mais importantes na trajetória que será realizada pelo filho, como os alimentos que lhe garantirão o sustento para a sobrevivência: "Na sacola de palha que havia trançado nas horas vagas, Donana havia colocado um pedaço de charque, uma lata de farinha de mandioca e uma pequena garrafa de mel para o filho se alimentar na estrada" (Vieira Junior, 2019, p. 138).

O adereço da sacola com alimentos feito manualmente pela mãe é levado junto de Zeca, ao qual utiliza do interior para portar as vestimentas que tinha, vistas em similaridade à comida, de modo indispensável, em correlação à realizada descrição dos demais itens que o acessório comportou: "Ele carregou a sacola de palha com a comida e as poucas roupas que tinha. Papel pra fazer cigarro, um pente

em que faltavam dentes. Um aparelho de barbear enferrujado” (Vieira Junior, 2019, p. 138).

Ao tratar do capítulo vinte e um, a figura masculina que está sempre acompanhada do chapéu, o retira em momento de esgotamento físico para se recompor e lidar por um breve momento, sem o acessório na cabeça, com a condição climática ilustrada e o reflexo direto no corpo: “Meu pai retirou o chapéu, o calor fazia minar de seu corpo um suor grosso que lhe lavava o rosto, escorrendo pela fronte e pelas têmporas” (Vieira Junior, 2019, p. 138).

O suor resultante do calor do sol é manifestado corporalmente no homem pela presença de manchas na vestimenta, que ao ficarem impregnadas no tecido demarcam a presença da temporalidade transcorrida e a condição climática em estado dialógico ao sujeito e as vestes, ou seja, como estas últimas carregam as marcas do movimento feito durante o verão. Nesse direcionamento, de modo similar, ocorre quanto ao material têxtil, lido como gasto pelo tempo que passou desde a obtenção, ainda que lhe servindo de cobertura.

Em seguida, verifica-se a terra do trabalho se fazendo presente nas calças, e o chapéu, item recorrente, já fora da cabeça do sujeito que está resignado das ações concluídas ou dadas por andamento: “Escorria pelo lado anterior de seus braços, formando grandes manchas em sua camisa surrada. O barro cobria sua calça, sua enxada, seus braços, o chapéu largo em suas mãos” (Vieira Junior, 2019, p. 138).

O bolso da vestimenta manifesta-se atrelado à personagem como forma de carregar os pertences e intimidades que o auxiliam no cotidiano, tal e qual no trabalho em que Zeca faz a pausa para fumar e alcança nas vestes os itens necessários para a elaboração do cigarro.

A ação se assemelha à praticada pela fase adulta da personagem, pai das meninas, quando uma delas tem a língua decepada, e esse guarda consigo as folhas que pretende usar ritualisticamente na língua de Belonísia, e antes, as mantêm guardadas no bolso com receio de sua prática e a recepção no meio, em Vieira Junior (2019, p. 11).

De modo similar, infere-se na obra de Tenório (2020, p. 99-101), com a personagem guardando consigo o papel amassado da balada, na intenção de

esconder da companheira, e outros exemplos analisados nessa pesquisa. Seja em auxílio ou oposição à personagem, o bolso na vestimenta surge nos textos como recurso privado e de refúgio a intimidade do “eu”: “Retirou papel e fumo do bolso e começou a fazer um cigarro” (Vieira Junior, 2019, p. 139).

O capítulo vinte e dois retorna à trajetória de Zeca, que em uma travessia indistinta por ventos com poeira, e duvidoso da segurança pessoal, perante a exposição ao tempo e às possibilidades do meio natural em que se encontra, avança. Isso ocorre sem a personagem abrir mão do adereço recebido pela mãe, ao qual se apega de modo a buscar apoio não se restringindo a visão de mundo racional, em direção ao afetivo e espiritual: “Precisou caminhar por intermédio dela, enquanto um dos vaqueiros, solitário, desgarrado dos que seguiam à frente, o olhou com atenção. Andou devagar e segurou a cruz que carregava no pescoço” (Vieira Junior, 2019, p. 141).

A figura do orixá, como a divindade africana das florestas e do conhecimento, Oxóssi, é representada pela fé da personagem Zeca no caminho de busca espiritual: “Mas nem por isso Oxóssi o deixou seguir só, e andou por céu e terra, no alvoroço dos pássaros, nas folhas e raízes que colhia para os remédios e que guardava em sua sacola de palha” (Vieira Junior, 2019, p. 141).

Deste modo, detecta-se na narrativa da criação do mundo por Olodumare, justamente a atribuição às do cuidado e das matas ao orixá referenciado pela proteção de Zeca: “A Oxóssi entregou o patronato da caça e da fartura [...] A Oxóssi deu as matas e todos os seus bichos, reservando as folhas para Ossaim” (Prandi, 2001, p. 398 e 412).

O último capítulo da segunda parte do romance, vinte e quatro, tem a personagem de Belonísia, a respectiva narradora, no trabalho junto a outras figuras femininas, com as quais executam as funções diárias. É visível o suor na vestimenta por causa do esforço físico, como o pai outrora: “Maria e Flora ajudavam com os pratos no quintal enquanto eu tentava acender o fogo, com a roupa molhada de suor do esforço de abanar a brasa” (Vieira Junior, 2019, p. 149).

Na terceira parte da obra, intitulada “Rio de sangue”, com narração de uma entidade do jarê, de origem na religiosidade afro-brasileira, a representação da vestimenta surge com a personagem Belonísia, quando retira o lenço que mantinha

na cabeça, como se fosse a ação de se despir e demonstrar o emocional abalado, para então encontrar os familiares: “Belonísia retirou o lenço da cabeça e abraçou as que choravam, chamando pelo pai e pela mãe. No desespero para salvar Severo, deixaram as crianças se aproximarem e verem o que havia acontecido” (Vieira Junior, 2019, p. 154).

O registro da perda de Severo se presentifica nas vestes da companheira, Bibiana, que retorna à casa da família marcada pelo sangue do homem, em diálogo com o luto experienciado. As vestimentas, descritas como marcadas da violência sofrida pela personagem masculina e depois revivenciadas pelas femininas, ao presentificar o corpo sem vida, são removidas em uma conduta que pretende desvencilhar o sujeito minimamente da experiência traumática da morte, assim como se vestirá em seguida para o velório como se evidencia em Vieira Junior (2019, p. 154): “Quando Bibiana retornou com a roupa suja de sangue, a mãe percebeu que algo havia se rompido dentro da filha, para todo o sempre. Fez com que retirasse as vestes marcadas de violência e vestisse algo para o velório do genro”.

O terceiro capítulo do texto, com a chegada dos novos proprietários na fazenda, inclui a percepção da futura dona em confronto a habitação dos trabalhadores. A mulher não parece se sentir confortável em usufruir do que encontra, observando tudo criticamente, inclusive as vestes das personagens, como se vê a partir de Vieira Junior (2019, p. 156): “A mulher não tocou na comida, dizia que tinha uma alimentação especial, agradeceu por tudo, mas ficou claro que sentia nojo. Das casas em condições ruins, das roupas, da precariedade de não se ter água encanada”.

O capítulo traz a personagem Maria Cabocla, com os fios de cabelos brancos, como estudados nessa pesquisa no tópico sobre as cores neutras nas narrativas. Dessa vez, com a cabeça não totalmente exposta à intimidade da vizinha, Bibiana, destaca-se o lenço lhe cobrindo a extremidade. O tecido, visto com a coloração indefinida e gasta pelo tempo, denuncia o avanço dos anos da personagem, ao lado dos filhos: “Maria Cabocla estava de pé, olhando atenta para Bibiana, com a cabeça grisalha coberta por um lenço desbotado, ao lado de cinco dos seus dez filhos que ainda moravam na fazenda” (Vieira Junior, 2019, p. 164).

O capítulo seguinte, sexto, sob perspectiva da narração da entidade, há o

detalhamento maior do corpo de Miúda, e a atenção às vestimentas utilizadas no rito do jarê: “Encontrei Miúda ainda muito nova. Fui me acostumando a me movimentar dentro das camadas de saias que vestia quando foi amadurecendo mulher” (Vieira Junior, 2019, p. 166).

Nesse direcionamento, a personagem supracitada, Miúda, faz uso das vestes, como as saias, para se fazer ouvida, como no momento em que gesticula com a barra do vestuário para encerrar um diálogo, agindo pelo espaço, de modo a transformá-lo, assim como a si mesma. A cena de rituais em que a entidade toma conta do corpo de Miúda estabelece-se: “Ela erguia a barra da saia para interromper uma conversa, sacudindo os muitos panos e levantando poeira da terra” (Vieira Junior, 2019, p. 166).

A movimentação do vestuário descrito em relação à personagem se relaciona diretamente com o estado de alma, como as inquietações ao receber a entidade, momento em que busca auxílio na casa de Zeca, e pode ser percebido no trecho a seguir de Vieira Junior (2019, p. 167 e 168): “Santa Rita Pescadeira montou o corpo de Miúda para dar um sentido às suas forças, que se esvaíam sem os filhos. As saias de Miúda giravam na casa do curador. Os braços de Miúda se agitavam como a correnteza do rio da alma”.

No sétimo capítulo, quanto à dimensão vestimentar e às cores na obra, são percebidas na descrição do vestido utilizado pela personagem feminina, Estela, a paleta branca em contraste ao vermelho do corpo, ao passo que a jovem está ansiosa em seu encontro com o pastor e a comunidade cristã. A subjetividade é definida visualmente pela cor de pele, quanto ao sentimento da mulher e o ambiente, e a ideia de neutralidade associa-se à religiosidade praticada e às exigências visuais e cromáticas do espaço: “Ela usava um vestido branco com flores e sua pele parecia avermelhada, não pelo excesso de sol, mas como se tivesse comido algo que a deixou com placas de irritação no pescoço e braços” (Vieira Junior, 2019, p. 169).

O capítulo oito faz menção a dois acessórios relevantes na trajetória das irmãs Belonísia e Bibiana, como da família, sendo esses a faca da avó e a sacola de palha. A primeira, que feriu as duas, e a segunda que serviu para carregar o pertence, vestimentas e itens de sobrevivência das personagens, surgem como um resgate à memória compartilhada por ambas, em Vieira Junior (2019, p. 167 e 172):

“A faca ressurgiu, rutilante, entre as coisas que Belonísia levava em sua sacola de palha. Por um instante, Bibiana não acreditou se tratar da mesma peça que havia desaparecido da casa antiga, provavelmente pelas mãos de Donana”.

Desse modo, no texto, a relação entre as irmãs é reavivada pelos acontecimentos passados com ponto de partida no objeto misteriosamente reaparecido nas coisas pessoais de Belonísia, em uma temporalidade tecida pelo acessório que atualiza o passado, tal e qual as histórias vestimentares. A faca delinea-se, dessa vez, no processo de presentificação, ausente do entorno que a cobria e mascarava o risco de corte, do tecido outrora marcado pela dor sofrida pelas personagens e o sangue escorrido das bocas feridas: “Belonísia entrou no cômodo e parou, como se retornasse trinta anos no tempo e visse, de novo, Bibiana retirar o objeto do tecido encardido de sangue. Há muito não havia mais o tecido” (Vieira Junior, 2019, p. 173).

Nesse sentido, ainda que o objeto surja exposto e descoberto dos itens de Belonísia, anos depois, é em seguida recoberto pelo tecido, o pano de prato. Assenta-se a simbologia ao cotidiano, que é permeado pelo acessório desde a infância, e constantemente transformado, desenvolvido em Vieira Junior (2019, p. 167 e 175): “Tobias entrou e encontrou seu semblante de espanto e distante no tempo. Belonísia colocou um pano de prato sobre a faca em cima da mesa. Ele havia esquecido a vara de pesca, traria peixe para os dois quando terminasse as tarefas”.

No capítulo nove, destaca-se o momento em que Donana, a avó, se depara com a faca. Antes de tomá-la para si, a personagem demonstra fascínio, revelando, nesse gesto, o processo de individualização marcado pela observação atenta do objeto. Antes disso, se relaciona com outro parâmetro: o chapéu que trazia na cabeça. Ao retirá-lo e rotineiramente amassá-lo, sinaliza respeito diante do encontro que ocorre, ao mesmo tempo em que revela a importância social atribuída à faca no contexto das mulheres trabalhadoras: “Retirou seu chapéu grande e o encolheu entre as mãos. Pensou que era uma faca bonita, feito uma relíquia da casa-grande, onde nunca pôde pôr os pés” (Vieira Junior, 2019, p. 176).

Ainda que a faca fosse de outra pessoa, após ser avaliada Donana leva em conta o valor de mercado e as possibilidades de comercialização na comunidade

para atender às demandas do lar, como necessidades básicas dos filhos, vestimentas e sapatos, pois, aqueles que possuíam estavam velhos e impossibilitados de reparos, o que seria resolvido pela venda do objeto: “Parecia ser de prata. Devia valer um bom dinheiro. Foi quando se lembrou dos filhos que precisavam de calçados e roupas novas, porque não havia mais como cerzir os trapos esgarçados” (Vieira Junior, 2019, p. 176).

Dessa forma, o contexto vivido por Donana, desencadeado criticamente ao se deparar com o objeto encontrado, é descrito como inapropriado e socialmente injusto, tendo unicamente como ponto de refúgio e tentativa de proteção, ainda que incompleta, o chapéu que carregava consigo desde a perda do esposo, e o mesmo que serviu de demarcação visual, dispositivo de visibilidade no referente às demais personagens na narrativa e nomeação informal da família:

> O trabalho que não era remunerado, o sol que ardia impiedoso sobre sua cabeça na lavoura queimava inclemente, e seu chapéu, não poderia ser ingrata a esse ponto, de fato, era um refúgio, mas ainda assim incapaz de defendê-la da exposição pela longa jornada (Vieira Junior, 2019, p. 176 e 177).

Destinado a permanecer abaixo da terra, o objeto foi deixado de procurar pelos mais próximos do meio vivido pela personagem, inclusive, pelo dono da faca. Em seguida, reflexiva, classifica o item como algo merecedor de valor, em um discurso que reafirma o caráter de ornamento, posteriormente decidindo mantê-la na família ao longo das décadas. Assim, mesmo que chegando na presença das netas, sempre de alguma forma tentou-se esconder de terceiros, guardando unicamente para si e seus cuidados: “Primeiro Donana enterrou a faca para matutar, enquanto não terminasse a procura, onde poderia vender sua joia de caça. Não poderia ser na cidade, porque todos se conheciam” (Vieira Junior, 2019, p. 177).

O trato com o adereço se inicia pela limpeza, polimento e embrulhe, dessa maneira, tendo a ação como parte da rotina da personagem. Em seguida, desenvolve-se plenamente e aceita o afeto concernente ao item, de modo a não apenas ocorrer o estado de admiração contemplativa com a novidade de possuí-lo: “Limpou a faca, poliu o metal comum tecido velho e a embrulhou ali mesmo. Era um troço bonito. A coisa mais rica em que havia posto as mãos, era assim que sentia ao admirar o objeto do engano” (Vieira Junior, 2019, p. 177 e 178).

A rotina de lidar com a faca, levada ao extremo do manuseio e envolvimento

emocional por Donana, passa a ser adaptada de modo a facilitar o comportamento descrito. A atividade de mantê-la abaixo da terra, em seguida, é substituída pelo tapete em pele de couro animal, material habitual ao ambiente, que serve para manter o item isolado e na privacidade do sujeito diante a casa vestida de têxteis, destacado no trecho de Vieira Junior (2019, p. 178): “Guardava de novo para si, limpava, polia, devolvia ao buraco debaixo da cama. Para não ter que enterrar e desenterrar a cada vez que quisesse pôr as mãos e os olhos, colocou um tapete de couro de caititu recobrindo o buraco onde a escondia”.

No décimo capítulo, a imagem duplicada de si, em função do reflexo no espelho, permite ao sujeito realizar o penteado desejado, como em função da inserção de grampos, realizando a percepção cromática, em função da constatação de presença dos fios na cor branca. A referida paleta, diante do momento da arrumação ao cabelo, é lida de modo a refletir os percursos vividos pela personagem, como os descontentamentos e abusos vindos do antigo casamento:

> Você olha para si mesma no espelho que se apoia no chão contra a parede — porque o barro que a reveste não segura muita coisa — enquanto coloca os grampos que tira da boca e rumina sobre o quanto seu cabelo também lhe parece branco. É de família. Talvez tenha ficado mais branco nas últimas semanas. Foi perdendo a cor a cada pensamento que tinha com a intenção de compreender o que havia acontecido. A cada noite de vigília e medo que foi obrigada a atravessar com a ausência do marido. O companheiro que havia lhe dado muito do que continha em si (Vieira Junior, 2019, p. 180).

O capítulo onze resgata as memórias de Belonísia a respeito da vizinha, Maria Cabocla, e o penteado que a segunda realizou em si, sendo o aspecto desencadeador, mesmo nas lembranças póstumas da protagonista quanto ao afeto compartilhado pelas duas mulheres, que se estendia pelo vínculo de companheirismo e necessidade de proteção no âmbito do outro que lhe tocou intimamente e é de interesse do “eu”: “Quis proteger Maria Cabocla, a mulher que a tocou com a ponta dos dedos, que trançou seu cabelo e a fez deitar na cama para descansar como se fosse uma guerreira amada” (Vieira Junior, 2019, p. 185).

No capítulo doze, último que cabe o caráter analítico dentro do recorte realizado nessa pesquisa e obra estudada, a personagem de Estela se encontra emocionalmente instável, incapaz de cuidar das crianças. Nesse processo, duas figuras femininas, descritas como carregando junto de si alimentos e vestimentas

pelo trajeto, assumem o papel de cuidadoras, em Vieira Junior (2019, p. 187): “Estela saiu desvairada pelo caminho que deixava a casa dos marimbus, como se corresse de um incêndio. Seus filhos choravam e foram amparados por Santa e a filha, que andavam pela mesma estrada carregando trouxas de roupa e peixes”.

A instabilidade do estado de alma da referida personagem dialoga com as vestes que cobrem o corpo, como o tecido do vestido próximo da translucidez reveladora das intimidades do sujeito, pelos mamilos. Pode-se estabelecer diálogo com a teoria de Dias (1997), a respeito da roupa sempre deixar um vazio, pois o corpo não é coberto em totalidade. Assim como surge o emocional da mulher exposto aos demais sujeitos, detalhados pela voz do narrador em Vieira Junior (2019, p. 187): “Estava vestida com uma camisola branca feita de um tecido delicado e quase transparente. Era possível ver os mamilos de seus seios jovens, rijos, por trás do tecido, movimentando-se agitados ao sabor dos nervos abalados”.

O acessório de uso pessoal e indispensável, como os óculos de grau de correção da visão da personagem, despontam no texto como uma máscara para o sujeito, e essa associada à leitura e momentos de concentração. Por vezes, consequentemente projeta-se a imagem do processo solitário e individual, bem como a ausência de escuta ao outro.

As personagens de filha e mãe, Bibiana e Salu, na narrativa podem ser contextualizadas nesse sentido acima, como pela marcação do momento de intimidade entre ambas, em que a primeira retira os óculos e dá atenção aos dilemas da segunda, no trecho a seguir de Vieira Junior (2019, p. 187): “A filha, que estava corrigindo os cadernos, continuou de cabeça baixa, mas depois retirou os óculos e pediu à mãe que se sentasse. ‘A senhora está nervosa? Descanse um pouco, minha mãe’, serviu uma xícara de café e levou para a sala”.

O último trecho discutido do referido romance resgata a relação familiar, com destaque a materna, por Salu, com a irmã de Bibiana, Belonísia. A maternidade é presentificada com a personagem de Salu despindo o lenço da cabeça da filha, e em seguida, expondo-lhe os cabelos, em um ato permissivo de afeto e intimidade, tal e qual o exemplo dos óculos supracitado que Bibiana retira em pausa a leitura e concentração na escuta. Nesse exemplo a seguir, Belonísia se percebe da mesma maneira que a personagem de Domingas, retirando ou tendo os trajes tirados de si:

“A mãe começou a rezar enquanto retirava o lenço que recobria o cabelo de Belonísia. Domingas descalçou a bota, e desabotoou a calça e a camisa de manga comprida sujas de terra” (Vieira Junior, 2019, p. 189).

Na narrativa *Doramar ou a odisseia,* texto por Vieira Junior (2021), no conto “A floresta do Adeus”, indaga-se a compreender como a vestimenta desponta em uma ferramenta para construir o repertório visual que transmite a identidade e a personalidade das personagens, especialmente, como um meio de comunicação não verbal, transitando entre as interpessoalidades.

Deste modo, tais apontamentos podem ser notados quando uma das tias idosas, Isabel Grande, ao ser contrariada no discurso sobre a retirada de útero, realiza a ação com o acessório pessoal que revela a expressão de autoridade e poder: “Isabel Grande para por um momento, ajeita os óculos, abre a palma da mão, retrai dois dedos, ‘isso mesmo, tirou os dois ovários’ [...]” (Vieira Junior, 2021, p. 14).

Neste sentido, sinaliza-se pela personagem a retirada do lenço da cabeça como forma de mostrar a coloração dos cabelos, em uma gestualidade capaz de refletir a autoimagem e a posição familiar, como constata-se em Vieira Junior (2021, p. 14): “[...] tia Isabel Grande, um pouco ferida em sua dignidade, tira o lenço da cabeça como para mostrar seus cabelos brancos, atestado de sua ancianidade, dirigindo um olhar de reprimenda de boa tia para o soldado”.

Desta forma, pode-se perceber as nuances nas relações interativas, como no momento em que a tia Isabel passa os pães com mãos calejadas para o narrador guardar nas vestes, transmitindo a mistura de autoridade e cuidado maternal: “Tia Isabel faz um sinal para que eu abra meu casaco, e com muito autoridade, bufando dignidade em palavras quase inaudíveis, passa os pães com suas mãos calejadas de trabalho pelas cercas” (Vieira Junior, 2021, p. 15).

Neste direcionamento, a narrativa constrói o modo com o qual o protagonista recebe alimentos diferentes do encontrado na prisão, junto ao calor que o aquece, devido as vestimentas poderem abrigar o item: “[...] para que eu, tenso e envergonhado, os enfie rapidamente em meu casaco, quentes, a afastar o frio” (Vieira Junior, 2021, p. 15).

Neste conto, o ambiente é permeado pela vestimenta, como no lenço de renda que cobre os olhos úmidos da segunda narradora, em sentido emotivo à cena:

“O vento desalinha meu cabelo e eleva as pontas de meu lenço de renda que, por pouco tempo, cobrem meus olhos úmidos de espera, úmidos por Luís, que vive além da floresta do Adeus [...]” (Vieira Junior, 2021, p. 15).

A variedade de roupas e acessórios contribui para a diversidade e individualidade, como pode ser percebido no momento de elaboração das tias idosas: “Ao longe, surge uma sombra que logo se divide em suas, três, quatro, cinco, com suas roupas coloridas, as tias idosas com lenços na cabeça” (Vieira Junior, 2021, p. 12). Do mesmo modo, este dado ocorre em seguida, com o tio e a prima, demais familiares do rapaz mantido preso: “[...] a prima com um lenço florido que emoldura seus cabelos soltos, o tio de bigode grisalho com a boina velha que usa desde que eu era criança” (Vieira Junior, 2021, p. 12).

Desta forma, averígua-se a ação de tia Isabel Grande em acenar com o lenço, em uma gestualidade de saudação e reconhecimento, mas, também capaz de comportar as conotações simbólicas. A descrição do acessório agitado sob o céu sinaliza a resposta física ao ambiente e à expressividade protetiva, assim como o caráter de operador de sentido do conforto e segurança em face da iminência climática: “Logo tia Isabel Grande, a mais velha, acena com um lenço ao ver que estou plantado sob o céu nublado de grossas nuvens cinza, que prenunciam a chuva mas ainda são apenas uma ameaça” (Vieira Junior, 2021, p. 12).

Ao acenar com o acessório de tecido, a tia transmite a mensagem de apoio ao narrador, indicando que há um abrigo. A imagem criada estabelece calorosa proteção, na qual, diante das incertezas e ameaças representadas no ambiente, resiste a segurança oferecida pela tia.

Deste modo, percebe-se o dinamismo à cena, bem como o que revela a atenção aos detalhes físicos das personagens, sendo construído pela relação com as vestimentas, como ocorre com a figura masculina que se depara mediante o jovem narrador: “O tio tira a boina e aperta os olhos, entrecerrando-os para ver melhor por trás de suas lentes garrafais” (Vieira Junior, 2021, p. 12).

O vestuário surge como símbolo de caracterização da personalidade e da relação com o narrador, transmitindo a familiaridade afetiva, como se nota ao longo do texto pela tia: “[...] limpando as mãos nas várias camadas da saia, sorrindo para mim com sua ternura de mãe” (Vieira Junior, 2021, p. 12 e 13).

Neste raciocínio argumentativo, verifica-se a caracterização detalhada da personagem, incluindo a aparência física e comportamental, em um histórico ao qual a rotina diária é posta em Vieira Junior (2021, p. 13): “Tia Belita, a Isabel Pequena, miúda e encurvada, com sua trança grisalha, ajeita os óculos na face e acena com as mãos diminutas, mãos de lavar cortinas da igreja, coreografadas com as folhas de eucalipto”.

A descrição poética dos detalhes físicos da personagem, como os cabelos e o vestuário, evoca tal repertório visual e intensifica a caracterização enquanto sujeito, possibilitando a leitura de delicadeza: “Como se fosse água minando da fonte, seus cabelos revoltos domados por um lenço de renda, seu vestido de cambraia revelando os contornos do corpo doce e maduro, os lábios livres de batom” (Vieira Junior, 2021, p. 13).

Os gestos físicos das personagens, atrelados ao uso dos acessórios pessoais, são destacados para transmitir emoções e atitudes, em destaque, diante o olhar crítico da personagem em relação ao outro: “Tio Isaque franze a testa, baixa os óculos garrafais para a ponta do nariz, olhando tia Isabel Grande com seriedade” (Vieira Junior, 2021, p. 14).

A reação emocional da personagem é descrita de forma intensa e visual, enfatizando o estado de espírito por intermédio de detalhes como a palidez e a posição do lenço de que faz uso, sendo o acessório novamente atrelado à construção de imagem, como ocorre com a prima do primeiro narrador do conto: “Rosa fica lívida, olhando para o chão, as pontas do lenço suspensas pelo ar que adorna seu rosto” (Vieira Junior, 2021, p. 14).

Neste sentido, em referência à cena doméstica, destacando as atividades cotidianas das personagens femininas e os envolvimentos com o ambiente ao redor, incluindo os recursos da pele-fabril associados às vestimentas de trabalho, constata-se a descrição dos trabalhos: “[...] quarando roupas ao sol que o céu nos dá, movimentando tachos que borbulham com tecidos, com mãos e aventais perfumados de sabão” (Vieira Junior, 2021, p. 15).

Por assim, o conto resgata a reflexão sobre a passagem do tempo e o caminhar das figuras femininas, especialmente as mulheres mais velhas, as tias, que fazem a movimentação em sintonia e utilizando as rotineiras vestes que lhe

adornam os caminhos, como se percebe a seguir em Vieira Junior (2021, p. 17 e 18): “O tempo, como nunca, marcha apressado para qualquer recanto: o tempo de espera é vagaroso como um caramujo; o tempo de ausência, veloz como a águia. As tias marcham com suas muitas saias”.

O segundo conto de Itamar Vieira Junior (2021), presente em *Doramar ou a odisseia,* intitulado “Farol das Almas”, com ambientação no século XIX, faz alusão aos indivíduos escravizados na Bahia, durante a construção do farol para guiar as embarcações. Neste cenário, detecta-se a vestimenta, ou a ausência dela, representada pelos pés sem calçados das personagens, forçados a trabalhar até a exaustão, em uma sincronização entre os estados de alma e os membros desnudos: “E nossos pés descalços caminhavam todos os dias até as pedras, e as subiam na maré baixa para, com nossas forças, levantarmos a casa de luz” (Vieira Junior, 2021, p. 15). A importância da simbologia dos sapatos (proteção, distinção social, entre outros), torna-se evidente no trecho, pois um dos traços marcantes de imposição aos escravizados são os pés descalços.

Na narrativa de “O que queima”, terceiro conto em *Doramar ou a odisseia,* de Itamar Vieira Junior (2021), a descrição das roupas da personagem idosa transmite a imagem de negligência e de pobreza, sugerindo a baixa condição socioeconômica da proprietária do imóvel e possivelmente o estado emotivo: “Era uma senhora mais velha, que usava roupas gastas, sujas e com pequenos furos” (Vieira Junior, 2021, p. 27).

Conforme o exposto, diante a mulher se apresentando de forma descuidada, registra-se de modo sintetizado a atmosfera de abandono e desleixo que permeia o ambiente do texto, em confluência aos aromas percebidos na idosa, que desperta profundo incômodo à protagonista: “A mulher, por sua vez, sentiu as mãos frias da senhora, quase geladas, das quais exalava um forte cheiro de carne de frango crua” (Vieira Junior, 2021, p. 28).

A mudança na percepção da vestimenta corpórea de si e do espaço habitado ocorre em sutileza, quando a senhora exala um aroma diferente, combinando o cheiro de carne crua ao de guisado, sugerindo a tentativa de cuidado e preparo, contrastando com a aparência das vestes quando está na cozinha da casa vendida: “Ao sentir o cheiro de comida, [...] tão logo pôs os pés no cômodo, se deparou com a

antiga moradora, que apresentava a mesma imagem descuidada, com as roupas sujas e puídas" (Vieira Junior, 2021, p. 29).

Os aromas desempenham papel na narrativa, conectando as personagens ao ambiente, como a constante suspeita de Ana em relação a antiga proprietária da residência, bem como a repulsa e medo pelos comportamentos invasivos, como adentrar a casa sem permissão: "De suas mãos vinha o característico cheiro de carne de frango crua, agora acrescido de um aroma de guisado com legumes" (Vieira Junior, 2021, p. 29).

Neste sentido, quanto a outra personagem da narrativa, na parte que acompanha a trajetória de Som-de-Pé, têm-se os odores que evocam a atmosfera sombria e perturbadora, sugerindo a paisagem igualmente desesperançosa: "[...] sente também o cheiro do fogo na madeira, nas folhas na terra. Sente o cheiro dos corpos esturricados e conclui que a terra caminha para um novo tempo" (Vieira Junior, 2021, p. 28).

Neste sentido, a menção ao aroma daquilo que se queima, associado à morte, remete às reflexões sobre as temáticas da degradação ambiental, da passagem do tempo e da experiência do viver: "Ele morria com as árvores, com os frutos, com os animais que exalavam o cheiro queimado do que não era mais vida" (Vieira Junior, 2021, p. 33).

Embora o conto não descreva diretamente instâncias têxteis, em determinados momentos, é possível inferir o ambiente informal, como quando os móveis da casa aparecem misteriosamente deslocados e o marido de Ana surge desprevenido após o banho, alheio aos acontecimentos no lar. Ainda que não se explicite a vestimenta formal ou elaborada, a cena em que Ana, ao retornar do trabalho, depara-se com o companheiro nu e desatento aos fatos revela a ausência de cuidado diante da desordem: "Ainda surpresa, viu o marido sair do banheiro, despido, enxugando o cabelo" (Vieira Junior, 2021, p. 30).

Em contexto similar, o esposo realiza o elogio a refeição preparada, despontando pela apreciação das fragrâncias culinparias na residência. Após a descrição do prazer olfativo por parte do homem, a presença da antiga proprietária no espaço sinaliza a inesperada nova dinâmica do casal: "Por último, elogiou o cheiro da comida, até que a senhora acendeu a luz sobre a mesa de jantar e

sugeriu: vamos sentar, vou trazer a travessa" (Vieira Junior, 2021, p. 30).

No conto "Alma" (Vieira Junior, 2021), a vestimenta exibe a visualidade no contexto identitário de poder e condição social. Percebem-se as descrições das vestes refletindo a condição física em adição aos estados socioafetivos: "[...] minhas vestes rasgadas, destruídas, meu cabelo embolado como um novelo, sem um fio que fosse um caminho para desatar, meus seios amarrados como uma teia de palha de buriti" (Vieira Junior, 2021, p. 35).

Neste direcionamento argumentativo, o aspecto elencado ressalta os debates propostos na pesquisa enquanto a evidenciação do *corpus* como uma construção da memória que resiste por parte das personagens:

> Se, do ponto de vista da fábula, o conto "Alma" põe em evidência a luta pela sobrevivência, essa luta vem esboçada num processo de trabalho de linguagem em que memória e resistência se articulam e se manifestam por meio da fragmentação e da circularidade. Isso pode ser observado no texto a partir de um aspecto: o *incipit* do conto se dá em plena fuga da protagonista, ou seja, em *in medias res*, e a narração tem como marca a confusão mental da personagem que se vê perdida, faminta, suja, vestida em andrajos e correndo perigo em um território desconhecido (Gomes de Jesus, 2021, p. 86).

Em exemplo ao discorrido, têm-se as vestes rasgadas indicando a pobreza, desespero e negligência sofrida e impostas à protagonista. Da mesma forma, os vestidos demarcam a ascensão da classe dominante. Em um ato de revide, reelabora-se o vestir-se com a resistência da narradora em fuga do lugar que era mantida para realizar trabalho escravo: "[...] com as roupas da minha senhora, com o vestido longo da minha senhora, que batia na minha face quando eu não engomava com capricho aqueles mesmos vestidos" (Vieira Junior, 2021, p. 36).

O corpo feminino surge, nesse fragmento, revestido de negação. A palha, matéria orgânica e rústica, delimita o enclausuramento da feminilidade negra ao ideal de apagamento. Como aponta Sant'Anna (2007, p. 74): "O corpo vestido ou desnudo [...] constrói uma visualidade específica". Deste modo, a visualidade amarrada revela a violência, inclusive física, sobre o corpo da mulher negra, enquanto prepara o caminho para a ressignificação radical da subjetividade do ser.

O uso e a ressignificação das vestes da escravizadora ressaltam questões identitárias e da tentativa de pertencimento, assim como a personagem Alma ao vestir as roupas passa a assumir a nova identidade para si em busca pela liberdade:

“[...] e naquele dia que a alma deixou o corpo, eu escolhi o vestido bonito que meus olhos desejavam” (Vieira Junior, 2021, p. 36). Este aspecto pode ser compreendido à luz da teoria de Godart (2010) a respeito das identidades coletivas: “Ao escolher as roupas e os acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais” (Godart, 2010, p. 36).

A relação entre os trajes e o domínio é evidente com a protagonista que lava e engoma as roupas alheias, momento em que ocupou na narrativa a posição subalterna: “[...] mesmo quando era menina, eu lavava as roupas da minha senhora no rio e nas tinas, lavava com muito cuidado e tinha que engomar também” (Vieira Junior, 2021, p. 38 e 39).

Sob essa ótica, o uso das vestes da senhora expressa a tentativa de aproximação ao poder dominante para o subverter, marcando a ruptura com o cenário escravocrata em que a personagem era mantida. Os longos dias que se seguem, caminhando pelas matas, traduzem a passagem do tempo e o desgaste vivido: “[...] carrego uma sacola velha de palha que trancei, andando com a única roupa que depois de muitas luas é só um trapo” (Vieira Junior, 2021, p. 37).

A transformação das vestimentas ao longo do tempo e das experiências das personagens, desde o desgaste gradual das roupas até a escolha consciente de usar o vestido como um ato de resistência e celebração, ocorre de modo a refletir as internalizações e condições corporais, junto das inadequações ao meio, postas em evidência no texto: “[...] agora eu ando com esse vestido que é um trapo, vai se tornando uns fiapos, como se fosse nada, mal cobriam meus seios, mal cobriam meu sexo” (Vieira Junior, 2021, p. 37).

Em conseguinte, mencionam-se os trajes em contextos culturais e históricos de ancestralidade, como as roupas das festas religiosas ou as que remontam a tempos antigos. Dessa maneira, as referências conectam a vestimenta aos contextos de diáspora da narrativa: “[...] minha avó me contou das roças de inhame, das festas para o deus da justiça, das roupas bonitas, das guerras dos povos e das famílias, minha avó me contou, ela falava outra língua que não essa” (Vieira Junior, 2021, p. 38).

Por momento, a ênfase ocorre na interação entre as personagens em função

do cabelo. A maneira como os fios são tratados e estilizados transmite a mensagem de acolhimento entre as mulheres negras escravizadas no conto, com a vontade de realizar tranças enquanto conexão empática, destacando a importância dos cuidados pessoais e da estética na manutenção das afinidades humanas: “[...] queria trançar seu cabelo que mal crescia, mas tocando seu cabelo eu diria a ela que a entendia” (Vieira Junior, 2021, p. 37).

A descrição dos sapatos da senhora ressalta a condição social da personagem, que agora está descalça e vulnerável aos perigos no meio. Os sapatos são construídos com a simbologia de proteção, e a ausência destaca a dificuldade de Alma no trajeto ao sair da residência em que foi mantida: “[...] eu ia ferindo meus braços, com medo dos meus olhos, ia ferindo meus pés que antes estavam calçados com o sapato da senhora, ia fechando os olhos com medo de feri-los, eram espinhos grandes” (Vieira Junior, 2021, p. 40).

A condição das roupas da personagem reflete a odisseia, tal o título da obra, e os desafios enfrentados. A palavra "rota” descreve o estado das roupas, a adição que sugere a fragilidade e desgaste emocional da mulher. Os trajes, por conseguinte, comportam os traços da luta e do revide: “[...] o sol me guiava para o outro lado, eu tinha de seguir para não me perder, à noite eu não podia andar, estava rota, minha roupa estava rota” (Vieira Junior, 2021, p. 40).

Neste direcionamento, a decisão de Alma em escolher o vestido da mulher que a escravizava destaca a relação de consciência com o poder e a identidade visual durante o plano de escapar daquele cenário. O ato realizado denota o planejamento para alterar temporariamente a posição social, ao mesmo tempo em que reflete a falta de alternativas diante si: “[...] cada corte no pé que foi ficando descalço é nada perto da dor de antes, perto dos risos dos senhores, perto dos maus-tratos da senhora, é muito pouco, então vou seguindo o sol e vendo aonde ele chega” (Vieira Junior, 2021, p. 41).

A preparação da personagem antes da saída destaca a importância dos rituais de cuidado pessoal e da manifestação externa na construção identitária: “[...] passei a colônia da senhora, trancei meu cabelo, amarrei um laço na ponta, tranquei a porta e fiquei com a chave, então caminhei” (Vieira Junior, 2021, p. 41).

Assim, o uso da colônia e o cuidado com o cabelo e a vestimenta podem ser vistos como a tentativa de preservar a dignidade e a autoestima, bem como o disfarce na ida à liberdade, como percebido a seguir: “[...] passei algum tempo na tina de água em que a senhora se banhava, usando a colônia, lavando meu cabelo, penteando com muito cuidado” (Vieira Junior, 2021, p. 56). Os apontamentos ocorrem mesmo em circunstâncias que violentamente tentaram, por anos, tirar a individualidade da mulher em análise: “[...] a roupa que tirei do baú da senhora escolhi com muito zelo, escolhi como pagamento por todos os anos que servi aos meus senhores, vesti sem nenhum remorso de estar vestindo um vestido de senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 41).

A deterioração das roupas ao longo do conto reflete o aspecto físico e alude a jornada transformativa. O vestido, apesar de se desfazer com o tempo, permanece como a parte íntima da personagem, diante as memórias e a identidade do que foi vivido em meio às novas mudanças: “[...] a roupa foi se desfazendo, porque eram muitas luas, mas o vestido bonito se gastou no meu corpo, o vestido que ela mais gostava se gastou no meu corpo, meu” (Vieira Junior, 2021, p. 41).

A rememoração do que foi experienciado pela personagem é estampada, extrapolando as vestes demonstradas, pela construção do modo de se narrar o conto: “Essa pretensa desorganização da narrativa de Alma tem como objetivo exatamente demonstrar os processos da memória com suas retomadas, repetições e informações novas, enfim, a relação que ela estabelece com a rememoração e o esquecimento” (Gomes de Jesus, 2021, p. 89).

Deste modo, conforme pontuado, a dimensão vestimentar do corpo é usada para transmitir poder nas relações construídas na literatura, bem como fora desta. A personagem de Alma é percebida como bem-vestida e associada à imagem da dama de companhia, reconstruindo a relação com a elite opressora. As vestimentas refletem a elaboração subversiva da posição social e do respeito que busca receber dos outros: “[...] Alma saiu da casa como uma senhora e caminhou primeiro entre os fidalgos, caminhou, e os fidalgos olhavam para Alma, bem-vestida, como uma dama de companhia” (Vieira Junior, 2021, p. 42).

O referido trecho e conto estudado de Vieira Junior (2021) consegue subverter, por meio do revide da personagem Alma e da partida com as vestes do

algoz, a lógica escravocrata vigente à época narrativa, como pode ser notado pelas práticas históricas do lidar com as vestes daqueles que foram oprimidos e violentados:

> Uma vez que os patrões forneciam as roupas de seus criados, não havia perigo de uma criada aparecer vestida de modo que pudesse fazer sombra a sua patroa [...] A partir da década de 1860, tornou-se normal que as criadas vestissem vestidos pretos, com toucas e aventais brancos, o traje distintivo da criada doméstica que perdurou durante boa parte do século XX (Forty, 2013, p. 112).

A seguir, após se distanciar da casa dos escravocratas, a inserção de cereal nos têxteis destaca a precariedade da condição da figura feminina no trajeto, que improvisa meios de transporte e armazenamento de comida. As vestes servem como recursos práticos para a sobrevivência: “Peguei um milho que nasceu mirrado, um milho pequeno, peguei outro, peguei vários e enfiei nos trapos das vestes que me cobriam” (Vieira Junior, 2021, p. 43).

A descrição do vestido desbotado constrói a temporalidade narrativa. As cores que se desfazem tingem a deterioração geral que se é experienciada, destacando a visualidade do isolamento: “[...] eu andando assim no meio da mata, com o vestido da minha senhora que tinha a mesma cor que meu corpo agora, e todas as cores bonitas que ele um dia teve já não existiam” (Vieira Junior, 2021, p. 44).

A presença dos cereais nos trajes ressalta a condição de pobreza e necessidade, de forma cumulativa que atrai a atenção da outra personagem, levando a interações de ambos. As vestes se tornam o meio de transporte e um ponto focal para as relações destacadas: “[...] aquele homem forte e velho estava à minha espreita, ele olhou os milhos que eu carregava na roupa [...] olhou os milhos que eu tinha nas vestes e perguntou de onde eu vinha” (Vieira Junior, 2021, p. 44).

A menção da narradora ao plantio de algodão para tecer as roupas demonstra o desejo de autossuficiência em relação ao vestuário, em um cenário micro, e, em sentido amplo, à vida. O vestuário está entrelaçado com a conexão com a terra e a produção dos materiais, costurando a pretensão por liberdade socioeconômica: “[...] digo de forma verdadeira que quando eu tiver terra não pegarei mais o milho de ninguém, que quando tiver terra plantarei algodão para tecer minhas roupas, plantarei feijão, arroz e mandioca” (Vieira Junior, 2021, p. 44).

A descrição do vestuário higienizado e do vestido carregado pela personagem masculina indica a diferenciação social com a protagonista. As vestes assumem o papel de contraste entre os dois indivíduos, destacando as condições, em complemento a tentativa de segurança para a mulher: “[...] ele vem com vestes limpas nas mãos, vem com um vestido velho e guardado, um calçado de couro costurado, põe perto de mim, eu vou me secando com o pano que ele também trouxe” (Vieira Junior, 2021, p. 45).

Neste sentido, quando as vestimentas são mencionadas como parte daquilo carregado no barco, compõem objetos memorialísticos e repertórios identitários associadas à escravocrata. A descrição do barco e das cargas destaca a importância das roupas na construção da narrativa e enquanto representação, especialmente para as mulheres presentes no conto: “[...] um barco velho de madeira, que um dia foi bonito, [...] carregado daquelas tralhas, daqueles baús com todos os vestidos da senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 46).

Neste direcionamento, as roupas da mulher falecida adquiridas por Alma demarcam a mudança positiva da condição de sujeito, fornecendo-lhe vestimentas dignas em comparação às anteriores. As vestimentas cobrem o corpo da mulher, sendo uma emissão protetiva e de renovação: “[...] as roupas que eu vesti eram da sua mulher que morreu muitas chuvas atrás, eram roupas com cheiro de guardado, roupas benditas que me livraram dos trapos que se tornaram o vestido da senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 48).

A descrição do estado da pele da personagem, juntamente com a perfumaria, contrasta com as condições em que as roupas e a si estiveram sujeitas. O vestuário é implicitamente abordado em função da higiene e do cuidado pessoal, refletindo a mudança adquirida: “[...] um vento firme soprou e tocou minha pele fresca e limpa, eu mesma senti um perfume muito bom de corpo limpo, meus olhos e minhas feridas pareciam se fechar a cada vento” (Vieira Junior, 2021, p. 48).

Outrossim, a descrição da cama de pano e do olhar da personagem masculina refletem o gesto de respeito. A cena a seguir mostra a interação entre as personagens por intermédio das gestualidades que agem, revelando a relação contextual: “[...] ele fez uma cama de pano perto da mesa, ele me olhou muito quieto do seu lugar como eu olhei para o milho quando sentia fome, ele me olhou mas não

me tocou” (Vieira Junior, 2021, p. 48).

Neste viés, a menção às vestes sendo retiradas com permissão da protagonista sugerem a conexão entre a personagem e a vestimenta, destacando a importância na vida cotidiana e de como se compreende enquanto indivíduo: “[...] fui para o seu lado e me deitei agradecida, deixei que ele levantasse minha roupa e senti uma bondade no seu peito” (Vieira Junior, 2021, p. 48).

Acresce que se percebe a importância das roupas como meio expressivo para a personagem, como o momento das relações sexuais junto a personagem secundária do homem que aparece em sua trajetória e tem o impacto positivo na vivência e bem-estar, erguendo as vestes de forma permissiva: “[...] ele levantou minhas roupas cansadas, ele me deu coisas que eu desejava e partiu” (Vieira Junior, 2021, p. 50).

Desta maneira, no conto há a descrição das tarefas domésticas associadas à lavagem e manutenção das roupas, destacando a importância diária deste indicador, especialmente quanto às figuras que detêm o poder na narrativa: “[...] tinha que lavar o chão, esvaziar os penicos, as escarradeiras, lavar suas vestes, estender suas vestes ao sol, engomar suas vestes, ferrar suas vestes com o ferro e braseiro” (Vieira Junior, 2021, p. 52).

Como evidenciado pela construção da obra, ocorre o retrato em cena do forçoso trabalho árduo e desgastante realizado por Alma durante a sua existência, desde a infância, levando a exaustão e erros cometidos pelo excesso de funções que realizava, do mesmo modo, a quantidade de roupas lavadas: “[...] eu, muito desatenta e cansada, queimava as mãos, queimava as vestes, punha sabão demais na tina de lavar, eram muitas saias que a senhora usava” (Vieira Junior, 2021, p. 52).

No momento em que se desenha discursivamente a personagem principal com os ombros expostos e as peças em um estado precário de conservação, é sugerido o uso de roupas inadequadas para si, especialmente devido à falta de opções e recursos, bem como se destaca tais condições devido ao trabalho excessivo. A descrição visual cria a imagem inicial da protagonista como alguém constantemente ocupada e subordinada às necessidades externas: “[...] e minha senhora mandou buscar o menino no quarto porque ele chorava, eu com meus

ombros descobertos, com a roupa gasta da minha faina, fui buscar o menino" (Vieira Junior, 2021, p. 52 e 53).

Neste sentido, O vestuário é usado para transmitir as mensagens sobre as personagens e as relações. A protagonista Alma é obrigada a cobrir os ombros, em infundadas preocupações com saúde baseadas no racismo da escravocrata, assim como as normas e expectativas de domínio sobre os corpos, a aparência e comportamento daqueles que foram socialmente violentados: "[...] ela me disse que cobrisse meus ombros com xale, com a manta de cobrir, que menino podia ter as doenças da minha pele, ela tinha medo de que ele ficasse preto" (Vieira Junior, 2021, p. 53).

A protagonista descreve a experiência subversiva de usar o vestido pertencente à dona da casa em que era mantida como pessoa escravizada, sugerindo a nova dinâmica nas relações de autoridade e subordinação, na qual as roupas são utilizadas para demarcar hierarquias e diferenças classicistas: "[...] vesti um vestido lindo e recatado da minha senhora, guardado no baú, com meu cabelo na frente do espelho do quarto" (Vieira Junior, 2021, p. 56).

Em "Alma", encontra-se no conto a alusão quanto a utilizar luvas, destacando a falta de familiaridade para a protagonista com o acessório, em oposição às expectativas de corpos dóceis, submissos e vestidos conforme as regras dominantes, o que sugere o contraste entre a experiência de vida e a possibilidade social associada ao item: "[...] eu, uma mulher que estava perto da meia-idade, calcei as luvas nas mãos, nem sabia qual era a sensação de ter uma luva nas mãos" (Vieira Junior, 2021, p. 56).

Do ponto de vista que se encerra a visualidade das vestimentas no texto em debate, a protagonista descreve a saída da espacialidade, a residência, em que era mantida forçosamente, utilizando os sapatos alheios. Sugere-se a mudança na percepção de Alma sobre si mesma e a identidade, neste momento, expressamente insubmissa, em consonância como evoca-se a imagem em que a mulher se sente momentaneamente elevada à posição da figura aceita em seu meio.

Os sapatos, como parte do vestuário, despontam em uma categoria importante na construção identitária e de manutenção desta posição. Ao calçar-se, a protagonista assume outro papel para si. Aponta-se, durante a fuga, a brecha nas barreiras escravocratas, na qual a figura feminina ressignifica e revida a colocação que lhe impuseram violentamente: “[...] estava como uma dama de companhia, foi assim que eu deixei aquela casa, caminhando com os sapatos da minha senhora” (Vieira Junior, 2021, p. 56).

No conto “A oração do carrasco” (Vieira Junior, 2021), o capuz negro torna-se emergente como vestimenta em várias passagens, enquanto dimensão de ocultação no repertório visual da personagem principal, o carrasco, bem como resgata simbolismos de anonimato, como pode ser percebido no trecho a seguir: “Minha respiração não será um sopro de aflição. A voz reverberará o silêncio do que não há para dizer. O manto negro cobrirá o meu rosto e não será a última coisa a ser vista” (Vieira Junior, 2021, p. 57).

Nota-se que o tecido que cobre o rosto da personagem o define fisicamente, dentro da mesma lógica em que acrescenta a camada emotiva da experiência construída no texto: “Em seu rosto, escondido sob o tecido com cheiro da queima incessante, as lágrimas escorreram quentes, como nunca havia deixado seus olhos” (Vieira Junior, 2021, p. 74).

Neste viés, o uso do capuz oculta a identidade, aprofundando a camada de tensão às cenas que envolvem o protagonista do conto, por exemplo, conforme se prepara para o movimento significativo de execução, contribuindo para a expectativa de suspense e nervosismo vigentes: “Com seu capuz, ao procurar com discrição pela cela do Poeta, julgou que não seria ele a executar a sentença, pois os carrascos oficiais estavam a postos perto dali” (Vieira Junior, 2021, p. 69).

No conto em análise, a partir da personagem feminina, o vestido é mencionado como parte da interação cotidiana, revelando como o vestuário cobre o corpo, assim como é usado para gestos comuns: “A irmã de cabelos grossos coça a cabeça e limpa as mãos no vestido” (Vieira Junior, 2021, p. 61).

Em um momento que a personagem na profissão de carrasco é identificada pela companheira, observa-se pelo detalhe no bolso das vestes a sugestão da ligação entre a individualidade e o vestuário, destacando como objetos que remetem à pessoalidade estão integrados na narrativa literária: “Retirava a identificação do bolso da calça do marido, e mesmo que não soubesse ler, sabia identificá-la” (Vieira Junior, 2021, p. 63).

Desta forma, de modo a contribuir para a atmosfera sombria na cena, percebe-se a descrição do odor das roupas queimadas, reforçando o impacto visual e olfativo da situação de maior conflito das práticas realizadas considerando a eminência da morte: “O fogo se aproximava das margens do rio, o cheiro da queima era permanente. Roupas, cabelos, corpos, ar, tudo estava impregnado do odor do fim” (Vieira Junior, 2021, p. 72).

As metáforas de visualidades presentes no texto, que evocam a morte e o processo de luto, dialogam com as noções de cuidado após a turbulência, sugerindo alívio diante do fim, especialmente pela simbologia da toalha que desponta como vestimenta no conforto rotineiro. Deste modo, enfatiza-se pelo texto os contrastes entre a adversidade e a consolação, tal e qual o viver e o morrer: “Seus últimos pensamentos serão como uma sopa quente e uma toalha, para quem enfrentou uma tempestade; ou um copo de água e uma leve brisa, para quem desafiou a aridez do deserto” (Vieira Junior, 2021, p. 57).

Adiante, há a fusão das visualidades entre corpo e ambiente ao redor da figura masculina. A terra, literal e simbolicamente, surge entrelaçada com a vida e as ancestralidades. É sugerida a conexão profunda com o solo e os indicadores naturais, tal qual a terra como metáfora para o ato de viver. Neste sentido, demonstra-se o encardido do lenço que contextualiza o ambiente doméstico e a simbiose de tudo aquilo que foi elaborado no contexto descrito, sintetizando os sentires e as afetações da família e do lar pelo tecido, em uma extensão ao corpo:

> O corpo desse homem, que se aproxima da meia-idade, se confunde com a terra sobre a qual ele pisa, que reveste a parede de sua casa, terra que recobre como um manto o telhado que os protege, que se mistura ao suor do corpo dos filhos, ao encardido do lenço sobre a cabeça da mulher (Vieira Junior, 2021, p. 59).

Desta maneira, ao tratar da humanidade da personagem principal em relação a morte e o sofrimento alheio, observa-se a menção de limpar e trocar as vestes dos moribundos, enquanto cuidado físico que transcende as expectativas habituais, destacando a dignidade em momentos desagradáveis: “Quantas vezes ele os viu urinar ou defecar no desespero da morte, [...] e nem por um minuto sentia desprezo ou revolta, mas apenas piedade. Limpava-os. Trocava suas vestes, quando possível” (Vieira Junior, 2021, p. 66).

O indicador do capuz presente no conto retorna como dispositivo visual que molda a perspectiva da personagem sobre outra, o Poeta, de modo que direcionam o foco para os olhos do protagonista, permitindo-lhe observar detalhadamente o segundo em cena, assim como a descrição do Poeta contrasta fragilidade e altivez, em Vieira Junior (2021, p. 69): “Pelas aberturas do capuz, por onde surgiam seus olhos, pôde ver o Poeta, de cabelos brancos, barba comprida, cabeça erguida, uma compleição física que sugeria fragilidade, mas que não negava a altivez [...]”.

A visualidade exposta nos olhos do carrasco, percebidos em função das aberturas do capuz, revelam as complexidades emotivas. O ardor descrito indica a incerteza do protagonista, contrastando com a imagem do capuz que previamente sugere a severidade do contexto ao qual se percebem inseridos: “O Poeta buscou os olhos do carrasco. Os olhos, por trás das aberturas, arderam porque não tinham a convicção” (Vieira Junior, 2021, p. 70).

Neste sentido, no trecho a seguir, há indiretamente a ênfase no vestuário pela descrição dos pés descalços, que junto aos animais aquáticos descritos com avidez, constrói a imagem de vulnerabilidade e de exposição física, na qual a ausência de calçados desponta como falta de proteção contra os recursos (naturais) externos ao sujeito.

Deste modo, a ausência de vestimentas específicas sugere o estado de desamparo, pelo qual o foco está na experiência do sofrimento físico enfrentado: “No trecho mais cheio, caminhou por aguas na altura do calcanhar. Peixes minúsculos

mordiam seus pés descalços, comendo pequenos pedaços de sua carne" (Vieira Junior, 2021, p. 73).

A possibilidade de se fazer desconhecido, ou assim o tentar, é retomada pela presença do capuz, criando a atmosfera misteriosa. A relação entre luz e sombra em função da abertura da veste elabora o contraste visual, intensificando as subjetividades que dominam o trecho analisado: "Aproximou-se do portão da cela e o ouviu chorar. Em função da abertura de seu capuz negro viu o cubículo entre luz e sombra, iluminado por um candeeiro" (Vieira Junior, 2021, p. 73 e 74).

Neste direcionamento, o capuz é reapresentado de modo a ser associado ao temor e à autoridade. Evoca-se o viés dramático, ao qual o têxtil oculta a individualidade do sujeito que executa as tarefas no conto e se reforça a figura como um ser de temor desconhecido: "Tremulava a sombra do jovem reduzido a uma rocha no chão, assim como tremulava a sombra do carrasco, com seu capuz negro, lembrando seres que tememos" (Vieira Junior, 2021, p. 74).

Por conseguinte, sinaliza-se ao fim da narrativa a remoção do capuz como um ato que revela o "eu", que estava antes oculto, da personagem do carrasco. Tal evidenciação e a descrição das marcas deixadas pela vida e pelo trabalho surgem como forma de vestimenta do estado de alma, que ressignifica a história das experiências e dos fardos carregados, como observa-se em Vieira Junior (2021, p. 74): "Retirou o capuz. O jovem olhou o seu rosto erodido pelo tempo, pelas sentenças, pelo sofrimento, pelas vidas que pereceram em suas mãos e nenhuma delas, por mais longínqua que estivesse, poderia ser esquecida [...]".

O conto de Vieira Junior (2021), "O espírito *aboni* das coisas", com protagonismo na personagem originária Tokowisa, constrói o sujeito de destaque como alguém em uma preparação ritualística ligada às práticas xamânicas e de caça: "Tokowisa se pinta para entrar na floresta. Tokowisa carrega penas, zarabatana, arco e flecha. Tokowisa tem os pés descalços e o corpo forte" (Vieira Junior, 2021, p. 79).

Neste trecho e conto em discussão, a personagem leva junto aquilo que associa a símbolos de poder e espiritualidade. Em geral, a vestimenta, com pés sem

calçados, surge mínima e adaptada para facilitar os movimentos ágeis na floresta, de modo que a vestimenta funcional é descrita como adaptada ao ambiente narrativo.

As ferramentas de caça tradicionais utilizadas são acessórios igualmente funcionais, que carregam dimensões culturais tais como as de habilidade, conexão com a natureza e competência na sobrevivência do protagonista, como percebido em Vieira Junior (2021, p. 79): “Pinte-se para a guerra’ ordenou o xamã. ‘Sim, eu faço’, respondeu Tokowisa. Então preparou sua canoa, amarrou os adereços em seu corpo, pegou as coisas de que precisava e saiu quando o sol *bahi* iluminou o céu *neme”.*

Por esse direcionamento, no momento final do conto em discussão, ao tratar da abordagem da dimensão do vestir, o protagonista está passando por uma transição, em que vai abdicar os adereços, que são símbolos fundamentais de identidade cultural e da conexão com a terra.

No texto em debate, a paleta do povo representa a ligação espiritual e afetiva com a espacialidade natural comunitária, em que passará a fazer uso de outra visualidade, tendo que despojar-se de parte de si para receber aquilo que vem como novo: “Perderá seus adereços, seu arco, sua flecha, sua zarabatana. Perderá as cores de sua terra *wami.* Ganhará as cores da terra *wami* dos *yama.* Ganhará os adereços dos *yama*” (Vieira Junior, 2021, p. 84).

“Na profundeza do lago” (Vieira Junior, 2021) realiza a descrição das roupas de crianças pertencentes aos povos originários, em sugestão da condição referente à falta de recursos, em consequência às atitudes do protagonista que construiu um muro para barrar o rio e irrigar a plantação dos fazendeiros, o que terminou por matar de sede os indígenas. A ênfase da vestimenta, no trecho adiante, ocorre pela simbologia da condição socioeconômica precária da família: “Precisamos de algo para comer, disse a mulher. Era uma mulher de traços indígenas, tinha o cabelo negro e maltratado. As duas crianças estavam com as roupas rotas e as faces sujas” (Vieira Junior, 2021, p. 90).

A personagem feminina do conto decide se despir antes de entrar na água do lago da propriedade, em uma gestualidade de despojamento antes da conexão íntima com o ambiente, resultando na descoberta das ações do companheiro, o que previamente intuía, com a construção do referido muro que trazia miséria à região: “Tirou a roupa e deslizou pelas águas sem medo, nadando na direção dos animais. De pronto, sentiu a água envolvê-la com delicadeza” (Vieira Junior, 2021, p. 91).

O texto seguinte de Vieira Junior (2021) em análise neste trabalho, “Inquieto rumor da paisagem”, constrói a vestimenta enquanto um parâmetro de visualidade presente na narrativa que interage com o ambiente natural (o vento). Evidencia-se, pelo trecho a seguir, a vulnerabilidade das roupas ao clima, tal e qual os corpos que a ocupam e se veem de modo semelhante mediante ao sistema que os oprime e marginaliza, estabelecendo a imagética de movimento diante às forças externas: “O vento era um sopro forte, e as roupas estendidas ao longo da cerca de arame começaram a cair” (Vieira Junior, 2021, p. 93).

Neste sentido, aponta-se os lenços das figuras femininas comparados às vestes das embarcações, enquanto metáfora que visualiza os materiais têxteis em movimentação, em sentido da grandiosidade e da resistência presentes no decorrer da narrativa: “As mulheres aguardavam o desfecho de pé, seus lenços em movimento como as vestes içadas das embarcações” (Vieira Junior, 2021, p. 94).

Deste modo, a vestimenta se desenha a partir da interação íntima com as experiências emocionais. O corpo continuamente habita o têxtil, ao passo que o produto comporta os aspectos da individualidade eminente: “O cheiro doce de algo aterrador da vida e da morte entranhava a roupa, a própria pele, provocando uma repugnância compartilhada pelos mais frágeis” (Vieira Junior, 2021, p. 94). Esse mesmo odor adocicado é ressignificado na relação familiar de *Salvar o fogo,* conforme a caracterização realizada a respeito de Mariinha: “Sentia dificuldade de relembrar dos seus olhos, seus traços, restando apenas seu cabelo liso e preto e seu cheiro doce que não dava para esquecer” (Vieira Junior, 2023, p. 147).

A descrição do momento de grande exposição para a personagem ocorre em sintonia com a descrição de como os trajes são tratados por terceiros, como se a pessoa estivesse sendo forçada a se desfazer das camadas externas para mostrar

as internalizações. Descreve-se, ainda, a tentativa de encontrar um sinal de vida na mulher, por intermédio dos olhos e de energia que resiste: “Como na feira, descamaram suas vestes, procuraram por um brilho vítreo em seus olhos” (Vieira Junior, 2021, p. 96).

O texto seguinte de Itamar Vieira Junior (2021), “Meu mar (fé)”, elabora a descrição sensível envolvendo o odor físico, de modo que ressalta a experiência afetiva da narradora. A maresia surge enquanto dimensão natural que permeia a experiência da navegação e da travessia, tal e qual a emoção que se eleva e o movimento das águas enfatizando a vulnerabilidade e a luta vigentes: “Havia o medo de que fôssemos descobertos, havia o balanço da pesada embarcação no mar aberto, quebrando ondas, havia o perfume nauseante da maresia” (Vieira Junior, 2021, p. 99).

Neste contexto de travessia pelo mar feita pela protagonista em busca da nova vivência, as mantas se posicionam narrativamente como traços de proteção contra o frio das adversidades climáticas, e resgatam o gesto de acolhimento e privacidade por meio da vestimenta. A vestimenta, neste recorte, traz a categoria de conforto em um contexto ao qual os recursos estiveram escassos: “Eles nos cobriram com mantas” (Vieira Junior, 2021, p. 101).

As vestimentas essenciais doadas no espaço da igreja destacam a solidariedade comunitária, neste momento, centralizados na instituição, e reverberam o senso de identidade parcialmente restaurados após as experiências traumáticas da travessia: “Na igreja, havia uns poucos colchões, as pessoas tinham também doado roupas – chegamos sem nada da travessia – e uma chaleira para ferver água” (Vieira Junior, 2021, p. 102).

Desta maneira, o vestuário é descrito de forma que não se modela adequadamente ao corpo que o comporta, e em processo de necessidade por conserto, destacando o caráter de improvisação e adaptativo às circunstâncias vivenciadas, bem como as dificuldades. A assistência humanitária recebida surge como auxílio diante da errância da protagonista, que visualmente não se encaixa bem na espacialidade ocupada pelas roupas de terceiros: “Eu partia sem nada, com

aquelas roupas folgadas que tentava reparar com linha e agulha que uma freira me emprestou" (Vieira Junior, 2021, p. 103).

A seguir, têm-se as trouxas de tecido evocando a mobilidade da protagonista em novas terras, além de, ao estendê-las nas calçadas, demonstra-se a prática cultural de ofício expositivo aos pertences pessoais em espaços urbanos desconhecidos, ainda que marginalizados, como se nota em Vieira Junior (2021, p. 104): "Saímos pela manhã muito cedo – quando volto da praia à qual me dirijo ansiosa todos os dias para tentar ter notícias suas - com pequenas trouxas de pano para estendê-las nas calçadas das ruas movimentadas da cidade".

De tal maneira, as alterações na visualidade da personagem masculina, narradas pela protagonista, resgatam a imagética transformativa após as dificuldades que atravessaram a ambos. A mudança pela aparência anuncia a renovação afetiva por meio do vir a ser: "Olha com ternura, nem parece que faz tanto tempo, sua barba está bem-feita, seu cabelo mais curto do que quando nos perdemos na travessia, sua pele brilhante como a noite" (Vieira Junior, 2021, p. 108).

O reflexo das roupas no espelho d'água, em miração pela narradora, interpreta o momento de contemplação de si e da imagem sobrevivente. Os trajes molhados ilustram textualmente o esforço empenhado para alcançar o objetivo de reencontrar a tranquilidade, particularmente em relação ao companheiro que foi deixado no mar: "Olho convicta para o espelho d'água quando o carco para, com minhas roupas molhadas de todo o esforço para leva-lo até ali [...]" (Vieira Junior, 2021, p. 110).

A protagonista do conto desponta próximo ao fim do texto em meio às águas frias do mar, demonstrando vulnerabilidade e desprendimento às normas. A busca por consolo daquilo vivido pela personagem surge como tema recorrente na literatura, e em função do recorte da vestimenta, pode ser destacado adiante: "O pescador arrasta meu corpo até o barco de onde saltara [...] e os dois barcos voltam para a praia, comigo, banhada de mar, sem nada para me aquecer, qualquer coisa para consolar" (Vieira Junior, 2021, p. 111).

Por fim, na narrativa, a figura de linguagem compara a chegada da onda à quietude da manta que embrulha os corpos das personagens, enquanto acolhimento que é visualizado e sentido em função da natureza, protegendo o recém-nascido contra as intempéries materiais presentes no ato de viver: “Ajoelho na areia, espero uma onda chegar quieta como uma manta que recobre nossos corpos, pego um pouco d’água, molho a moleira dele, vejo pequenos cristais de sal brilhando em sua fronte” (Vieira Junior, 2021, p. 111).

No conto “Doramar ou a odisseia” (Vieira Junior, 2021), ocorre a descrição no início da narrativa que caracteriza as condições de habitação e cotidiano da narradora em aspecto negativo, detalhando com desagrado a atmosfera descuidada ao redor: “Emanava dali um dor fétido, cheiro de lixo de qualquer matéria que apodrecia ao calor e no espontar das horas que aproximavam o fim da tarde” (Vieira Junior, 2021, p. 112).

Adiante, neste aspecto, observa-se a perfumaria mencionada explicitamente como um dos itens vendidos nas ruas, ao lado de discos, enquanto acesso popular à cultura oral da época, assim como a alimentação, subsídio indispensável para a sobrevivência. Este aspecto das vendas demonstra a presença da indústria da perfumaria como parte do ambiente urbano construído na narrativa de Itamar: “O vendedor de discos piratas, o som alto, o mercador de perfumes falsos, a barraca de milho cozido pincelado de margarina para saciar a fome dos trabalhadores” (Vieira Junior, 2021, p. 115).

No trecho em que se trata da aparência e personalidade da personagem, apresenta-se os acessórios de vestimenta enquanto referencial direto ao repertório visual construído. Os itens em desorganização, de modo semelhante à movimentação, às pressas, resgatam a situação em que se vê inserida: “Apressada, ela pulava os degraus para antecipar sua viagem às profundezas do dia. De dois em dois saltavam, os pés em desequilíbrio, o corpo jovem e esguio, os brincos em desalinho” (Vieira Junior, 2021, p. 112).

Quanto à ambientação, evidencia-se pelo odor a referência ao desamparo e à solidão, diretamente ligado à simbologia do tema que atravessa os corpos colocados às margens, ao qual a chamada emotiva desponta em um crescente de intensidade

e sufocamento do dia a dia: “Havia no ar o odor emanando da escada, o animal deixado para trás, sem ajuda, abandonado à solidão do fim” (Vieira Junior, 2021, p. 114).

Neste debate, evidencia-se com a personagem a colônia e o espelho que carrega na bolsa, enquanto o primeiro surge como a presença da perfumaria na experiência habitual, bem como traços do cuidado pessoal que mantém, em contraste aos ambientes que transita: “Revirou a bolsa que carregava, mas só havia papéis, notas fiscais, uma caderneta velha, antigas anotações, um pequeno espelho e uma colônia” (Vieira Junior, 2021, p. 115).

Adiante, ao tratar do repertório visual pintado textualmente, sugere-se a discussão sobre a vida da personagem feminina que enfrenta o isolamento social e as dificuldades na saúde. As visualidades do trecho constituem a percepção da pobreza, como pela privação material, e ainda, o suprimento dos direitos básicos que a humanizam, como posto em Vieira Junior (2021, p. 114): “Pensava na mulher, às vezes sem cabelo, quando a lavavam para algum sanatório. [...] Quando voltava, retomava sua vida, seus lençóis usados, seus papelões que serviam de cama, suas sobras de comida”.

Deste modo, a narrativa menciona as vestimentas junto à subjetividade da personagem, ao qual o contraste entre a condição das roupas e a fisionomia ambígua pelo ato de sorrir sugere a complexidade experienciada, com a qual a vestimenta surge como reflexo dos enfrentamentos individuais: “As roupas sujas, um olhar de esquecimento e um sorriso que ninguém poderia dizer que não era um sorriso” (Vieira Junior, 2021, p. 116).

Em uma ambientação familiar disfuncional, com términos e violência doméstica, as vestimentas das personagens são símbolos das vidas pessoais e familiares, como exemplo às consequências emocionais do comportamento masculino no texto, em alusão ao impacto do alcoolismo. Deste modo, as vestes, mencionadas neste contexto, são testemunhas silenciadas do ciclo vicioso: “[...] as roupas que traziam para o lar desfeito diante do arrependimento dos maridos, que tornariam a beber no próximo fim de semana” (Vieira Junior, 2021, p. 118).

Enquanto imagem das mulheres da comunidade, destaca-se a visualidade vibrante das vestes e acessórios como símbolos distintivos da identidade sociocultural, que podem ser lidos com conexão às referências afro-brasileiras postas em debate: “Os lenços coloridos nos cabelos das mulheres da maré, as latas, colheres e sacolas brilhando à luz” (Vieira Junior, 2021, p. 119).

Neste viés, a preocupação com a vestimenta é evidente quando a protagonista, Doramar, tenta recompor as vestes após ir à praia junto do interesse amoroso, escondidos da figura materna. Este aspecto sugere a importância social das aparências e das normas de vestimenta na narrativa literária: “Na volta, quando o carro deixou as moças em casa, sua mãe se encontrava à espera na janela. Doramar disfarçou e entrou, tentando recompor a roupa molhada” (Vieira Junior, 2021, p. 119).

Deste modo, em uma cena sobre a enfermidade ocorrida com a personagem, as vestimentas trazidas pelas vizinhas durante a visita à acamada destacam a preocupação com o cuidado pessoal e a dignidade mesmo em momentos de maior complexidade, em um meio de expressão pelo cuidado e pela solidariedade comunitária: “Havia enfrentado, um ano antes, uma tuberculose, passara dias internada, algumas poucas vizinhas tinham ido visita-la, levando roupas limpas” (Vieira Junior, 2021, p. 120 e 121).

No conto, as roupas surgem como símbolos de violência e agressão praticadas por figuras de poder, sob o mesmo prisma da degradação sofrida pelas personagens vítimas da conduta policial, como no momento em que são desrespeitadas, tendo as vestimentas marcadas por excrementos, diante do medo sentido: “A mulher recebeu um soco e caiu no chão. Ele havia urinado nas roupas e estava debaixo da cama, de onde foi arrancado com brutalidade” (Vieira Junior, 2021, p. 122).

Desta maneira, a roupa molhada por urina é mencionada como algo incômodo, refletindo a condição do “eu”, após o evento traumático de ser violentamente preso, ao qual, inclusive, teve o maxilar quebrado. A necessidade de trocar a roupa, questionada pelo narrador, resgata o desejo por conforto e a busca por normalidade, de modo contrastante a desumanização sofrida, logo após os

desvios praticados pelo jovem rapaz, como destacado em Vieira Junior (2021, p. 123): “O que ele terá pensado naquele instante? Talvez desejasse voltar para casa e trocar a roupa molhada. Talvez ainda pensasse na vida, num trabalho de vendedor em algum shopping ou mecânico de automóvel”.

Em ressignificação à vulnerabilidade familiar enfrentada, a protagonista, Doramar, segura junto de si a bolsa, como acessório essencial e que aponta para a estado de êxtase desperto em momentos práticos: “Segurando a bolsa, o braço junto ao corpo, em frente à portinhola de onde ele provavelmente fora arrastado, Doramar revivia a guerra que não se conta” (Vieira Junior, 2021, p. 123).

Dentro deste contexto de análise, no trecho a seguir, é possível evidenciar a demanda constante sobre o protagonista de Doramar. Os itens mencionados, objetos cotidianos, são solicitados em uma dinâmica de submissão imposta dentro da narrativa afro-brasileira, refletindo o papel atribuído pelas figuras de poder à personagem feminina em foco: “[...] pedem para que eu lave o prato, pedem os sapatos que estão na área de serviço, pedem que eu diga onde está o casaco, pedem uma toalha de prato [...]” (Vieira Junior, 2021, p. 125).

Neste sentido, no contexto das tarefas domésticas executadas, em um momento que a protagonista troca as vestimentas para o trabalho, ocorre a lembrança da orientação materna, destacando a atenção aos detalhes do ambiente doméstico de controle. A comparação da voz da mãe ao recurso natural do mar também transmite a autoridade da relação familiar: “Vou trocar a roupa, volto para o banheiro, ‘não abra a torneira para não esquecer aberta’, minha mãe me fala, e sua voz só não é mais forte do que o mar em que eu era menina” (Vieira Junior, 2021, p. 125).

Em reflexão sobre a vida e a morte, Doramar realiza a interação com o animal que ronda a casa, sem qualquer outro tipo de acolhimento, exceto por si, e surge como referência à relação com a roupa, em proximidade com o ambiente corporal e doméstico, sendo essa temática percebida no gesto de alimentar o cão e na incerteza quanto ao resultado vindouro: “[...] agacho ao lado de sua tigela e despejo os restos lá dentro com minhas mãos, o cão lambe meus dedos, lambe meu nariz,

eu limpo os dedos na roupa, mas não sei se esse gesto salvará sua vida" (Vieira Junior, 2021, p. 126).

Desta forma, em um posicionamento próximo dos sapatos, ressalta-se por Doramar a atenção ao espaço e à condição física, como pela preocupação com o conforto físico e o cuidado com os calçados que faz uso, destacando a significância do corpo e do vestuário como extensões de si e da vivência: "Tiro os sapatos velhos porque os pés me doem. [...] Deixo meus sapatos fora dos pés por perto" (Vieira Junior, 2021, p. 128).

Por assim, a jornada da protagonista se direciona pela natureza, em uma construção de espaço de descanso que indica a busca libertária, em maior tranquilidade e conexão ao ambiente, ainda que seja incialmente feita em condições precárias de sobrevivência: "Vou encontrando as árvores. Vou encontrando a água. Vou encontrando o abrigo. Vou tecendo minha cama no chão de lama para descansar da vida. Para poder deitar e dormir" (Vieira Junior, 2021, p. 128).

No texto *Doramar ou a odisseia,* de Vieira Junior (2021), o conto seguinte e penúltimo da obra é intitulado "Voltar". Em um certo aspecto de ausência, a personagem de Divina surge com a escolha de vestuário que sugere o condicionamento de deterioração vivenciado, bem como transcorre entre o real e o imaginário do mundo sensível: "Tecidos esgarçados, verdadeiros trapos, que conferiam a Divina um ar mais fantasmagórico" (Vieira Junior, 2021, p. 134).

No entrelaçar da narrativa sobre o árduo trabalho doméstico e o zelo pela limpeza, os lençóis e outros itens cotidianos da casa, mesmo de forma indireta, fazem eco à vestimenta e revelam a importância do ambiente em que as personagens operam. Os marcadores refletem a temporalidade e o esforço despendidos, com igual relevância que sinalizam o processo ritualístico e de compromisso com a ordem, traduzido na ideia de higiene: "Não me dei conta de quantas horas passei ali e do 'entra e sai' com a tina de água quente, lençóis e orações" (Vieira Junior, 2021, p. 135).

No referido conto, por meio dos lençóis, observa-se a dimensão vestimentar como código de cuidado e proteção, visto que o tecido limpo aponta para o desejo

de proporcionar o ambiente seguro e acolhedor para a criança, contrastando com os trapos anteriormente referidos: “A mulher que acompanhava tudo retirou um dos lençóis limpos sobre a cadeira de palha e enrolou a criança” (Vieira Junior, 2021, p. 136).

Neste direcionamento, a vestimenta emerge na obra enquanto modo de se ter responsabilidade e materialização das necessidades mais básicas, visto que foi essencial no cuidado infantil da personagem recém-nascida, como destaca-se em Sartre (1987, p. 6) que "quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável por sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens”. O registro dos itens estabelece o padrão de conforto em contraste às condições já elencadas para as demais personagens, como exemplo da Divina, como se destaca: “Pegou o dinheiro que lhe deram e comprou roupinhas, fraldas, cueiros sapatinhos” (Vieira Junior, 2021, p. 138).

Desta forma, o sapato da personagem se associa a um cenário de conflito, como ocorre com o descaso pelo tratar da criança e ao apagar o cigarro no chão, refletindo o momento de crise em ambientação que as prioridades estão desequilibradas: “Quando notou a criança, terminou por jogá-la no chão, apagando a brasa com o sapato” (Vieira Junior, 2021, p. 138).

Em função da perfumaria, ou demais odores descritos no conto, é possível evidenciar a estética e ambiente da desordem, visto que, é percebida a descrição do banheiro de terceiros contrastando com a ideia de limpeza associada ao cuidado com os têxteis. Reatualiza-se imaginários da oposição entre o estado ideal e a realidade, por vezes, deteriorada: “Entrou no bar, passou por alguns homens que bebiam e jogavam dominó. Perguntou ao senhor do balcão onde ficava o banheiro. Encontrou um lugar sujo e malcheiroso” (Vieira Junior, 2021, p. 138).

O livro *Doramar ou a odisseia,* de Vieira Junior (2021), tem como último conto “manto de apresentação”. Na obra, a vestimenta evoca inicialmente a referência ao uso de linhas em ampla paleta cromática, em diversidade de influências que moldam a identidade e a história em geral. Os processos descritos na narrativa ilustram como a vestimenta pode ser espaço para a reinvenção, ao qual pode-se aplicar com as

práticas de customização e *upcycling*, tendo as roupas antigas como meio para transformar-se em novas peças com valorosidade.

A abordagem para lidar com as vestes no texto reflete a prática de reelaborar o passado e criar algo inovador a partir daquilo que outrora existiu, ao menos, em partes, o que se evidencia no trecho de Vieira Junior (2021, p. 145): “[...] Jesus filho, porque os que te amam verdadeiramente te ofertarão linhas de muitas cores, mas, se te faltar linha, que a faças com teus próprios métodos, descosendo as vestes velhas, as vestes cruas, mesmo que sem elas estejas nu”.

A referência ao ato de se fazer as vestes presentes no texto é realizada de modo a resgatar o processo de habilidade e atenção aos detalhes, tal e qual a arte, com o manto presente no texto que se desenha enquanto metáfora para a expressão máxima da criatividade e mesmo da proteção simbólica e divina no contexto mundano. Assim, ressalta-se a importância do trabalho artesanal e da técnica no processo criativo, bem como a manifestação em poéticas: “[...] deverás te apresentar com um manto divino, bordado com toda a delicadeza das tuas mãos, com toda a sensibilidade da tua arte” (Vieira Junior, 2021, p. 145 e 146).

Neste sentido, conforme discutido em análise, o manto transcorre no conto como símbolo de dignidade histórica, referenciando ao Bispo do Rosário, e circunstância, em uma representação do “eu” e da identidade que se deseja projetar para o mundo. A veste é descrita como dimensão da arca que oferece proteção ao corpo-sujeito da personagem.

Na vestimenta, o conceito referido, um manto, é interpretado como a peça que cobre, mas, fundamentalmente, protege o indivíduo. Por assim, reflete-se a ideia de que a vestimenta tem a função prática e de símbolo, oferecendo a camada de proteção psicoafetiva ao usuário-personagem. Adiante, em consonância à teoria que serve de apoio para a análise literária, percebe-se que o narrador valoriza a elaboração meticulosa e o acabamento das peças, destacando a habilidade e o comprometimento durante o processo de criação: “[...[para que sejas vigoroso no teu intento, tudo deve ser bordado, o manto será uma arca que te vestirá” (Vieira Junior, 2021, p. 146).

Neste viés, percebe-se a indicação à abordagem de reciclagem e reinterpretação da visualidade narrativa, refletindo a prática contemporânea de reutilizar materiais e peças antigas para criar novos designs, incorporando códigos do passado para criar algo inovador, ou que, no caso da personagem, dê conta da realidade e da demanda vigente no repertório visual e de espiritualidade: “[...] com sangue e fogo, da agulha, das linhas de cores, e das linhas que serão retiradas das vestes dos loucos, é com esses restos de vida que forjarás outro mundo” (Vieira Junior, 2021, p. 147).

Por direcionamento ao encerramento narrativo, percebe-se a preparação e a autoexpressão que precedem a anunciada exposição final. Na vestimenta e nas artes, tal qual este exemplo literário, o aspecto em debate reflete o processo de desenvolvimento e refinamento da prática em poéticas, como ocorre antes da exibição ao espectador. O manto vestindo o corpo-personagem representa o culminar do processo de feitura e anunciação, dialógicos a constituição do sujeito, a noção de pertencimento e mesmo a colocação alcançados quando o trabalho e a vida são finalmente revelados diante si: “[...] a voz ensaiando dizer, ensaiando falar [...] apenas para quando te for dito que teu mundo está pronto e te veste com teu manto” (Vieira Junior, 2021, p. 152).

A inserção de Vieira Junior nesse percurso crítico evidencia como, mesmo fora do cenário urbano e feminino como o de Carolina, os têxteis e as gestualidades de cuidado com o corpo igualmente operam como formas de enunciação. No romance, os tecidos e as vestimentas se diluem na oralidade, nos rituais e nas afetações entrelaçados à terra e à ancestralidade, em marcações de resistência e transmissão de saberes.

Ao evidenciar que o corpo vestido pode ser, de modo não central, em um suporte de memória e pertencimento, as obras em estudo de Vieira Junior oferecem um caráter meditativo que amplia o escopo da análise. Essa transição, portanto, fortalece o terreno para a leitura da obra de Carolina, Evaristo e os demais autores, nas quais se percebem os têxteis que permeiam as expressões da subjetividade negra, das heranças de particularidades e da política dos afetos coletivos.

Na narrativa de *Salvar o fogo* (2023), a vestimenta desponta pelo gesto de Luzia, que transporta cortinas, toalhas e estolas equilibradas na cabeça sobre a rodilha improvisada, inscrevendo-se na cena como imagem de habilidade e testemunho do saber manual e corporal herdado. A poética do vestir se aproxima da utilidade, pelos têxteis que se transformam em ferramenta de transporte. O vestuário e os tecidos carregados revelam a cadeia invisível de trabalho que sustenta a ordem monástica e que se faz, paradoxalmente, fora do reconhecimento público:

> Às terças e sextas-feiras Luzia andava até o mosteiro, recolhia cortinas, toalhas e estolas, e formava uma imensa trouxa. Equilibrava tudo sobre a cabeça com uma rodilha feita de peça menor, podia ser uma fronha de travesseiro ou uma toalha pequena (Vieira Junior, 2023, p. 16).

No momento em que a personagem verifica, discretamente, sob o vestido e na roupa íntima, sinais corporais, o vestuário atua como membrana entre o corpo e o olhar de terceiros. O vestido, peça comum no universo rural, atua como espacialidade de intimidade e de autocuidado. É nele que se dissimula a dor e se busca, clandestinamente, indícios da violência sexual sofrida pela mulher e que o corpo anuncia: “Sentada, esperava um tempo para pôr a mão por baixo do vestido, na roupa íntima, e ver se tinha algum sinal, alguma mancha escura. O corpo doía e a barriga enrijecia” (Vieira Junior, 2023, p. 150).

Quando o teto se povoa de guerreiros, na visão da protagonista, a vestimenta assume dimensão mítica, histórica e performativa. O manto de penas remete a cosmologias indígenas, transformando a vestimenta em emblema cultural. O vestuário transborda o cotidiano, diante o imaginário, em uma herança coletiva que não se dobra ao vestuário colonial e o tempo presente da narrativa: “Sobre o teto se formou um longo caminho por onde corriam guerreiros vestidos de mantos de penas carregando flechas afiadas e incandescentes” (Vieira Junior, 2023, p. 200).

A preocupação de Maria Cabocla com o traje da amiga em sua ausência pontua o marcador de dignidade e de respeito pela vestimenta. No luto, a exposição do corpo, mesmo morto, igualmente comunica pertencimento e honra à comunidade: “Maria Cabocla queria saber dos detalhes, uma forma de compensar sua ausência. Perguntava a Luzia se tinham vestido no corpo uma roupa decente, e se o pai

estava ao lado da mãe no cemitério" (Vieira Junior, 2023, p. 237 e 238).

O violentador da protagonista encarna, inclusive, na vestimenta, uma distinção de classe e a usa como instrumento de dominação predatória. A aparência bem cuidada não se estabelece em neutralidade, pois, faz manejo enquanto um código de figuração às demais personagens e que o posiciona como alguém de recursos em seu meio, legitimando o trânsito e a violência nos espaços da Tapera:

> "Ele me desgraçou", Luzia disse conformada, sem que parecesse um lamento. Contou que ele não era da Tapera, aparecia de vez em quando e usava as moças a bel-prazer. Era um homem claro, bem-vestido, andava a cavalo como se fosse gente de posse. Deveria ser das fazendas da redondeza, mas nunca souberam ao certo (Vieira Junior, 2023, p. 285).

Por assim, a cena do homem agressor a lidar com as vestes tensiona o vestuário enquanto fronteira do vulnerável. A roupa, que deveria proteger quem a habita, torna-se iminência da violação. Ao cair no chão, o corpo da narradora perde a barreira da vestimenta, revelando que, em certos contextos, a roupa se faz transposta nas narrativas: "'Venha, morena, venha, morena', e já estava com as calças nas mãos quando me empurrou e eu caí no chão" (Vieira Junior, 2023, p. 118).

Ao tratar da perfumaria em *Salvar o fogo* (2023), o olfato é trabalhado como memória afetiva e, ainda, mecanismo de alerta. Conforme observa-se, em um primeiro momento, o castigo-perdão impregna-se no cheiro dos corpos sujos: "Permanecemos aprisionados naquele castigo travestido de gesto de perdão. Estávamos sujos e sentíamos nossos odores desejando que aquela opressão terminasse. Depois de um tempo, Boca de Peixe perguntou se estava cumprido" (Vieira Junior, 2023, p. 58).

De modo próximo, o aroma do café, ora faz-se presente: "O cheiro de café coado e a luz da manhã envolvem Moisés no espaço que nunca abandonou por completo" (Vieira Junior, 2023, p. 339); assim como, ora se torna ausente, demarcando laços comunitários: "Muitos passos atrás dela estava Maria Cabocla, despertando da rede e estranhando a ausência do cheiro de café coado" (Vieira Junior, 2023, p. 270).

Nesse sentido, percebe-se na obra que o mofo se presentifica pelo odor antes

mesmo da visão, constatado pelo menino Moisés diante da figura dos líderes religiosos: “Quando passei a ser chamado com frequência à sala de livros antigos e cheiro de mofo, o medo deu lugar à espera” (Vieira Junior, 2023, p. 62); assim como, tem-se os produtos químicos, impostos à Luiza no trabalho, a evocar iguais espaços de insegurança: “Aqueles objetos dispostos de maneira caótica, o ambiente escuro e o cheiro de produtos químicos lhe deram náuseas” (Vieira Junior, 2023, p. 260).

Há um deslocamento entre cheiros que confortam e os que enunciam periculosidade: “O cabelo tinha se tornado ainda mais crespo e os odores do corpo eram intensos, uma flor aberta a atrair insetos. Ela costumava buscar por seu próprio cheiro, era assim que entendia mais sobre seu corpo” (Vieira Junior, 2023, p. 293). O odor do corpo, que a personagem se familiariza, contrapõe-se ao cheiro da queima que anuncia destruição, formando o espectro olfativo que articula intimidade, memória e violência: “O cheiro da queima invade a atmosfera, enquanto vozes se acumulam pelos becos formando uma algazarra sem fim” (Vieira Junior, 2023, p. 319).

O livro de contos de Tônio Caetano (2020), *Sobre o fundo azul da infância*, no primeiro texto, que leva o título da obra, introduz a vestimenta em associação às cores e à infância, sendo esta segunda temática o eixo em comum que atravessa todas as demais narrativas. Em primeiro momento, as crianças concluem que desejam brincar de pandorga com rabiola colorida. Para isto, terão que subverter certas normas sociais que já lhe foram exibidas: “- Vamo roubar uns varal. – Varal de roupa? – alguém perguntou. – Isso, mas tem que ser novo” (Caetano, 2020, p. 18).

Os quatro amigos saem para apanhar os varais em um supermercado e garantir o objeto de interesse, que é a construção da pandorga. No lugar, alvo pretendido, o protagonista se depara com o objeto: “Estavam lá, bem na parte de baixo da prateleira, os varais de roupa” (Caetano, 2020, p. 20).

Em momento comparativo às reais condições financeiras para adquirir de modo legal os itens de interesse, o menino percebe, ao revistar o compartimento das vestes, que esta realidade estaria financeiramente distante: “Baratinho, mas ainda assim distante das moedas que eu tinha no bolso” (Caetano, 2020, p. 20).

Em seguida, utilizando-se das vestes para cometer e esconder o feito praticado, o protagonista faz uso das peças íntimas, menos provável de serem

revistadas por terceiros, para garantir o sucesso da empreitada pelo mercado: “[...] eu, com as pernas bambas e o suor coçando atrás da orelha direita, olhei para um lado e para o outro e, rápido feito quem acha dinheiro na rua, enfiei dois varais na cueca” (Caetano, 2020, p. 20).

“Camelos” (Caetano, 2020) discorre como brincadeira de infância o manuseio e reelaboração de carteiras de cigarros vazias. Neste direcionamento, os têxteis se fazem úteis às personagens guardar, e mesmo conservar maior durabilidade, quanto aos itens que lhe são importantes: “Bola colocava num saco as carteiras dele, assim elas não ficavam moles como as nossas que guardávamos junto ao corpo no elástico da bermuda” (Caetano, 2020, p. 31 e 32).

O guarda-roupas da casa da família de Bola, somado ao fato de comportar as vestimentas familiares, era um dos meios de organização para o pai da personagem guardar os cigarros, visto que o filho fazia uso corriqueiro das embalagens para as brincadeiras junto das demais crianças no bairro: “Todos já sabiam que ele ficava só de butuca nas carteiras vazias, tanto que às vezes o pai deixava os cigarros soltos na prateleira do roupeiro só para não ficar aturando o olhar pedinchão do filho” (Caetano, 2020, p. 32).

O acabamento das peças feitas com as carteiras de fumo variava de acordo com as preferências de cada uma das crianças, o que o narrador explica que escolhia o piche da rua, e em contrapartida, os amigos priorizavam os itens de uso pessoal e vestimenta para realizar a ação, como por meio dos calçados: “Não queria usar um chinelo feito o Edmundo ou o Nego Bio, nem uma pedra-ferro daquelas pretas igual à do Teco” (Caetano, 2020, p. 32 e 33).

Durante as brincadeiras realizadas, o narrador, que detém um tempo em observação antes de se arriscar a participar, descreve as habilidades dos colegas, e realiza a associação entre as ações do colega Bola e os acessórios com que se é percebido, como os óculos de graus que não lhe parecem o suficiente para atingir o desempenho adequado: “Bola jogava muito mal, aqueles óculos fundo de garrafa que ele usava só aumentavam o tamanho dos olhos, não a capacidade de enxergar” (Caetano, 2020, p. 33).

As vestimentas despontam no conto como metáfora da perda e do estado de vulnerabilidade, conforme ocorre no momento em que o protagonista é desafiado

pelo grupo de crianças na brincadeira e recebe o alerta do amigo, Teco, que não está convencido da vitória à luz dos rivais: “Esses guri vão te levar até as cueca” (Caetano, 2020, p. 34).

Na brincadeira, o vestuário é elaborado de forma indireta em função da descrição do gesto de Edmundo com o chinelo. O item pessoal é pintado textualmente como um objeto que pode ser lançado como um brinquedo.

Identifica-se a comparação que cria a imagem visual do lúdico, com o referido lançamento sendo feito pelo menino com habilidade e força consideráveis, ainda que com certa casualidade, em extensão ao estilo de vida que levam, resultando a surpresa do narrador com o resultado: “Fechei os olhos na hora em que o Edmundo atirou o chinelo de lado como se fosse um daqueles discos de brincar na praia. Quando os abri de volta, percebi que o chinelo tinha patrolado a raia” (Caetano, 2020, p. 34).

Em proximidade ao fim da brincadeira, o protagonista carrega consigo apenas duas carteiras, uma de maior e outra com menor valor emocional. Sendo a mais significativa a que tinha a ilustração na embalagem, o camelo, que dá título ao conto, e a menos relevante para os interesses a da cor branca.

Desta forma, em desvantagem no jogo que faziam, a personagem faz uso do bolso da vestimenta, compartimento íntimo e de percepção pessoal nas roupas, para guardar o que possui com afeto: “Nesse momento, restava a do camelo no bolso e uma das brancas na minha cintura” (Caetano, 2020, p. 35).

No conto “Big Bang” (Caetano, 2020), percebe-se a estratégia de Bola para se esquivar de participar de certas brincadeiras, especialmente realizando o papel do que corre para pegar as demais crianças, visto que o menino prefere a postura de maior passividade e contemplação. A vestimenta, por intermédio dos óculos (símbolo de vulnerabilidade) da personagem, se torna o principal código discursivo para a recusa apresentada:

> Com o Bola não dava para contar. Sempre colocava a mão no peito, fazia cara de cansado dizendo que tinha asma, que os óculos podiam cair e quebrar e, quando a brincadeira começava, sentava num canto e assistia como se fosse televisão (Caetano, 2020, p. 39 e 40).

Na referida brincadeira, de polícia e ladrão, a vestimenta é referenciada devido a relevância para os meninos, visto que se torna a motivação, quando as

camisetas são danificadas durante o contato físico, para a violenta responsiva do outro: “A verdade é que ninguém gosta de ser polícia. Principalmente porque a brincadeira sempre acaba estranha, a polícia leva soco se rasga a camiseta do preso na hora de prender” (Caetano, 2020, p. 40).

No momento em que o protagonista está sendo o que pega os demais, correndo pelas ruas, o uso do chinelo, inadequado como calçado para a atividade realizada, é pontuado como um dos motivos em que perde o equilíbrio do corpo e cai, resultando em se machucar e encerrar o jogo: “Meus passos ficaram maiores como se eu estivesse numa corrida de obstáculos, ainda mais quando o chinelo começou a deslizar” (Caetano, 2020, p. 42).

A seguir, Rick, amigo do narrador, presta apoio, de modo a acolher e ajudar a limpar as feridas pela queda. A primeira atitude feita, ao tratar da imagem pessoal, é lhe auxiliar com os calçados, para não se movimentar com os pés descalços: “Segura aqui – ele disse, virando o ombro para que eu pudesse me apoiar e recolocar os chinelos” (Caetano, 2020, p. 42 e 43).

A última veste referida no conto “Big Bang” é a cueca do narrador, que após trocar beijos com o amigo, Rick, o menino foge e quando se vê sozinho rememora o acontecido com certo prazer e descobrimento da sexualidade. A cueca, peça do vestuário íntima, associa-se ao corpo e à sexualidade, conectando-se às emoções experienciadas, em uma imagem de vulnerabilidade expositiva, tal e qual as questões pessoais e profundas que a personagem precisa lidar.

Registra-se juntamente a noção de ancoragem na normalidade, e após o descobrimento de si, da rotina do desejo, associa-se o emocional à peça comum e mundana do guarda-roupa, como percebe-se em Caetano (2020, p. 49): “Assim, banhando os caminhos mais inacessíveis, enchendo o corpo, afogando tudo o que me escapava de promessa em promessa e que agora, mãos dentro da cueca, me trazia num instante de gozo e medo do futuro”.

O conto de Caetano (2020), “Na pista”, já no início, presentifica a vestimenta como construção da relação familiar entre irmãos. A narrativa traz a dimensão dos bolsos da vestimenta para ressignificar o laço familiar entre as personagens e abordar o desconforto e as afetações presentes, como pode se notar em Caetano (2020, p. 50): “Meus irmãos iam à frente com as mãos nos bolsos, ombros

encolhidos, caminhando rápido como se estivessem atrasados, como se tentassem no silêncio escapar da imagem deles borrada por uma presença inesperada: eu".

O cuidado da imagem pessoal entre os irmãos mais velhos é elaborado com a narração dos penteados que realizavam, como o caso de Felipe que tenta cuidar dos fios de Pedro: "Ao passar pelo banheiro, encontrei Felipe, meu irmão do meio, penteando os cabelos do Pedro, meu irmão maior" (Caetano, 2020, p. 50 e 51).

Observa-se o relato por parte do narrador de como o repertório visual das personagens foi construído pelo manejo dos cabelos, com o qual o protagonista se atenta, com certo olhar crítico de julgamento pelo trabalho feito de maneira pouco adequada: "Além de ser um tanto inusitada aquela cena, 'penteando' não era bem a palavra certa. Felipe tentava se livrar da espuma que devia ter feito misturando muita água no creme de cabelo" (Caetano, 2020, p. 51).

A identidade étnica e o estilo de cabelo dos garotos pretos que protagonizam a narrativa refletem os fatores socioculturais, em que a tendência capilar contempla a época e as escolhas estilísticas que perpassam os aspectos pessoais mais subjetivos. A falta de acessibilidade econômica das personagens e a construção do repertório visual, atrelado principalmente ao patamar social dos jovens, contribui para contextualizar a vestimenta, como pode ser evidenciado: "Era comum os guris maiores amaciarem o cabelo crespo nos cabeleireiros da vila com 'molho', uma mistura que ninguém sabia muito bem do que era feita, mas que a gente também não podia pagar" (Caetano, 2020, p. 51).

Pode-se perceber que a tendência capilar e a imagem abrem espaço para discussões como a pressão social vigente e a tentativa de pertencer aos pares, em adição a identidade comunitária, com as normas, valores e práticas distintas, como ocorre com a aventura caseira das personagens, que não necessariamente começa funcionando, como destaca o narrador, e é confrontado pelo irmão que se submete ao procedimento de beleza: "- Ajeitar o quê? – falou Pedro, já com a voz alterada, levantando e indo até o espelho na parede pra ver seu cabelo esbranquiçado, engordurado" (Caetano, 2020, p. 51 e 52).

O repertório narrado pode desempenhar um papel importante na formação da identidade dos garotos pretos, oferecendo o senso de equidade dentro do grupo em que a narrativa e a vida se constroem. A seguir, o protagonista, de modo a corrigir o

procedimento realizado nos fios do irmão, faz uso do creme caseiro de babosa que avistou antes sua mãe fazendo manuseio, o que relata sobre o produto: “Mistura que ela passava com a mão no cabelo, sempre que precisava ir ao centro ou na casa do irmão” (Caetano, 2020, p. 52).

Neste sentido, observa-se a transformação na textura e sensação tátil dos cabelos da personagem, que, após o cuidado orgânico e caseiro do irmão, tornam-se ondulados e brilham. A mudança realça a beleza dos fios, a par do que aponta para a tradição cultural e a ancestralidade vigentes: “O cabelo de Pedro era seco e, com a mistura de babosa, começou a adquirir uma forma ondulada bem brilhosa” (Caetano, 2020, p. 53).

Após os preparativos serem finalizados e o cabelo do irmão estar adequado ao esperado, terminam por aceitar sua companhia para saírem. Neste ponderamento, percebe-se diante do pedido de Felipe para o protagonista trocar as vestes, a existência de normas em relação ao vestuário adequado para a ocasião específica, como sair à noite. Indica-se a importância à aparência em determinados contextos sociais, bem como as pressões para se conformar aos códigos, como se nota em Caetano (2020, p. 54): “- Eu não vou ser a tua babá – Felipe disse. Fiquei muito feliz e o abracei. – E vai colocar uma roupa decente, pirralho dos infernos – falou, me empurrando. Desta forma, com roupa de sair e muito perfume, fomos para a noite”.

Na festa, a interação do narrador com outras pessoas, como a garota que aborda os irmãos, é feita fundamentalmente pelo viés da percepção da aparência, em revalorização estética: “- Quem é o neném? – disse uma menina com muita maquiagem no rosto, apertando minha bochecha como se eu tivesse seis anos” (Caetano, 2020, p. 56).

O trecho analisado esbarra em certos estereótipos de gênero, como os relacionados à feminilidade e à beleza, bem como o da autoexpressão. Ocorre a infantilização do narrador, destacando-se a juventude e inocência percebida em contraste com a menina, que parece ser mais velha e experiente, o que, junto aos comentários feitos sobre a aparência, dinamizam o poder desigual na relação, com a menina exercendo autoridade sobre o narrador de maneira desconfortável.

Ocorre a seguir o contraste entre a solidão e o desconforto emocional do

menino com o ambiente de festa e das pessoas vestidas com valoração estética, estabelecendo o ritmo de ironia. A presença da personagem de Teco que se aproxima do menino, vestindo roupas casuais e confortáveis, destaca a contrariedade da experiência do viver, em que a conexão é encontrada fora das convenções sociais, como se nota em Caetano (2020, p. 61): “Enquanto me encolhia cada vez mais, ouvi ‘Tá com cara de que vai chorar’. Olhei para o lado rápido e ele estava lá com um sorrisão. Usava boné, camisa para fora da calça e tênis. Caminhou até onde eu estava e me abraçou”.

As escolhas de vestimenta para Teco no conto ilustram o caráter identitário, o que transmite a imagem de si para os outros. A personagem, em concomitância com a personalidade, indica a atitude descontraída em relação às visualidades postas, tal e qual o desejo empático em ambientes sociais. Por fim, percebe-se o trecho em que o protagonista estava se sentindo deslocado antes da referida chegada afetiva na festa:

> Até hoje, quando escuto a batida inicial e depois a voz do Keith Sweat cantando Nobody, sinto um pouco daquele aperto no peito, daquela solidão que eu não sabia que podia existir no meio de tanta gente bem arrumada, dançando e sorrindo (Caetano, 2020, p. 59 e 60).

O conto “Sem freio” passa-se na data comemorativa do Natal, e o presente que o narrador recebe são tênis, de forma convergente que se destaca a proximidade com a personagem Rick. Os três marcadores se entrelaçam em relação a importância da vestimenta e do reconhecimento social na narrativa, com a complexidade das relações interpessoais e das expectativas familiares: “Essa coisa de Natal deixa todo o mundo doido atrás de roupa nova, panetone e trabalho” (Caetano, 2020, p. 65).

A vestimenta é revelada como marcador de posição dentro da comunidade, enquanto força identitária. A observação sobre o Natal denota a pressão social para se adequar às expectativas de celebração da data. Em desdobramento a este fato, o diálogo entre a personagem e Bola ressalta a dinâmica entre eles no qual a posse de um acessório novo é percebida: “- E aí, filhinho da mamãe – o Bola disse, ao me ver saindo de casa. – Cala boca! – Tênis novo?” (Caetano, 2020, p. 65). Em um sinal de pertencimento das personagens a determinados grupos ocorre a dinâmica do enredo, e a seguir, pode-se ler uma possibilidade interpretativa em Godart:

> Cada indivíduo pode ter múltiplas identidades, que podem ser públicas ou privadas, formais ou informais e revelam-se quase sempre contraditórias. Essas identidades nunca são, todavia, puramente individuais, mas sim coletivas. A moda é uma produção e uma reprodução permanente do social (Godart, 2010, p. 36).

O calçado do protagonista é a ferramenta que o permite controlar e interagir com o ambiente ao redor. Exemplifica-se o apontado pelo momento em que estavam brincando de carrinho de rolimã em uma ladeira e perdem o controle: "- Freia – Ele falou. Então segurei mais firme no carrinho e coloquei os pés no chão. Fiz força com a sola dos tênis até parar já no plano. Quando estávamos os dois de pé, nos abraçamos" (Caetano, 2020, p. 84).

Assim, o abraço entre o protagonista e Rick, após o feito com os tênis reforça a afetividade, no encalço de o fato de estarem juntos, em pé, após o esforço com os acessórios, ressaltar a importância dos itens como facilitadores da interação entre as personagens. Desta forma, os calçados desempenham o papel funcional na cena e têm a importância de colaboração.

A reflexão feita a seguir pelo narrador sobre o sapato e a lembrança materna aponta o conflito interno entre a aspiração de si e a consciência dos sacrifícios feitos pela família. Ressalta-se a complexidade das relações familiares e das questões de identidade e dos valores pessoais: "Eu queria abraçar mais o Rick. Eu queria mais também daquele sentimento de vencer. O único problema é que olhei para o meu tênis todo ralado, e lembrei da minha mãe" (Caetano, 2020, p. 85).

O último conto na coletânea *Sobre o fundo azul da infância,* de Tônio Caetano (2020), intitulado "Dançarinos", faz menção aos chinelos escorregadios do narrador: "Dobram ruas desconhecidas e depois dobram de novo e de novo até que minhas pernas cansadas, os chinelos escorregadios e aquela bicicleta pesada desistiram" (Caetano, 2020, p. 86). Posteriormente, aponta-se o estilhaço daquilo que é externo e se prende ao calçado. Desta forma, evoca-se o desconforto para o protagonista, bem como a dor sentida: "Enquanto empurrava a mostrenga, pisei num caco de vidro. Gritei uma, duas, sei lá quantas vezes. [...] Retirei o caco que ficou preso no chinelo e continuei caminhando, agora mais devagar" (Caetano, 2020, p. 86).

A vestimenta surge no conto como dado memorialístico, presentificado pelo vestuário de dança, designando os sonhos da personagem que aparece no retrato

observado pelo narrador, especialmente por se tratar da imagem de uma criança: “[...] no meio, um homem magro segurando uma menina de pé em seu colo, vestida de bailarina” (Caetano, 2020, p. 92).

No entanto, ao encerrar narrativo, corrobora-se a tristeza subjacente na descrição realizada, sobre a perda familiar, sinalizando que mesmo os sonhos podem ser interrompidos: “- É a senhora vestida de bailarina na foto? – Sim. No canto é minha mãe, Isolde. Meu pai, Ênio. E meus irmãos, Guido e Luca. Todos viraram lembrança. Sobrei só eu” (Caetano, 2020, p. 94).

Nas narrativas de Ruth Guimarães, as unidades visuais como vestimentas, acessórios e perfumes operam como signos narrativos em uma tradição afro-brasileira de significação culturalmente enraizada. Em *Contos do céu e da terra*, a autora explora desde a imagem da saia de gorgorão aos sapatos de verniz, reiterando personagens em repertórios que comportam estados afetivos, posições sociais e transitórias, como percebido no conto “O Natal de Ião Polaco”, presente na referida obra em estudo:

> O homem levantou a cabeça como um cavalo à escuta, só perdendo a expressão atenta quando Sarah reapareceu, pronta já, vestindo a saia de gorgorão negro lustrosa, a blusa de mangas fofas e rendas, luzidia de goma, o lenço amarrado nos cabelos, emoldurando o rosto redondo, de largos olhos azuis, límpidos como os de uma criança. Na altura das frontes, algumas madeixas se escapavam (Guimarães, 2021, p. 42).

Em publicações específicas sobre a dimensão vestimentar afro-brasileira e as cores advindas de influências africanas significam, no contexto nacional, empoderamento e resistência. Na tese, aborda-se a respeito da dinâmica vestimentar e das visualidades em sentido amplo e direcionadas ao recorte específico da literatura afro-brasileira. As cores e vestimentas podem ou não coincidirem com uma escolha consciente de vestimenta afro-brasileira, no sentido acima. Ainda assim, evidencia-se as visualidades em sentido que podem ser lidas como resistência e marcas da afro-brasilidade:

> A Moda Afro-Brasileira é um fenômeno da contemporaneidade que agrega em sua “subjetividade” (MESQUITA, 2010) as sutilezas do legado que a herança cultural africana deixou, por meio das tradições, dos usos e costumes, transcende uma riqueza de conhecimento do saber das pessoas negras – a oralidade, a ancestralidade, a religiosidade, as tecnologias manuais e modos milenares de fazer a

> roupas e artefatos têxteis, entre outras infinidades de produtos. Essa moda, é a ressignificação e materialização da cultura afro-brasileira (Santos, 2019, p. 52).

A materialidade dos têxteis, como o linho e as túnicas, carrega texturas, de modo coeso com os traços de ancestralidade e sacralidade, como se destaca em “Malazarte e o milagre de Jesus”, pelo qual o vestuário é julgado entre as personagens, antes mesmo das ações: “Malazarte pensou que queriam encomendar algum serviço e, pelo visto, coisa de pobre devia ser, pois usavam túnicas grosseiras e estavam descalços” (Guimarães, 2021, p. 97). Tal qual, identifica-se a decadência do “eu” sob a perspectiva da indiferença daqueles que seguem a vida com os trajes corriqueiros e bem-feitos, em “Mastrilhas”: “Moças passeavam de vestido novo, namorados se contemplavam num enlevo, sem pensar no justiçado” (Guimarães, 2021, p. 20).

A presença da perfumaria, como no misterioso aroma que desponta do chão, em “O Natal de Ião Polaco”, acrescenta a dimensão dos sentidos que remete à religiosidade popular, aos rituais de passagem e ao reencantamento do cotidiano: “Do chão vinha o perfume” (Guimarães, 2021, p. 47).

Nas narrativas de Ruth Guimarães, a vestimenta surge como o código de leitura do corpo e do mundo, articulando tensões da aparência-essência, tal qual o social-espiritual, servindo em “Quem vê cara...” como comparativismo às personagens e a situação em que se encontram, sem descartar, mesmo se tratando de figuras do mito cristão, a vulnerabilidade: “E com esta, São Pedro ajeitou um monte de palha de milho, afofou, bateu, e deitaram-se os dois, como sapato na caixa, um pra cá, outro pra lá, e não tardaram a dormir, tão cansados estavam” (Guimarães, 2021, p. 71).

Em “O Natal de Ião Polaco”, o questionamento interno de Sara sobre a troca de roupa do protagonista sugere como possibilidade o cuidado doméstico, assim como, fundamentalmente, a ritualística de passagem não cumprida, em um atraso na renovação e adesão ao sagrado, para si, da data natalina: “Ião apanhou a ferramenta e o chapéu. [...] “Cruzou as mãos sobre o avental, murmurando: - No dia do Senhor Menino. [...] Sara quis perguntar se ele não ia trocar de roupa” (Guimarães, 2021, p. 44 e 46).

Em contos como “Quem planta vento...”, o vestuário torna-se artefato, pois, o

corpo morto só alcança dignidade quando é coberto, em oposição ao corpo nu ou vestido com trajes julgados como inadequados ao conforto e imagem de si, ainda que postumamente, em Guimarães (2021, p. 114): “O coveiro pediu roupas decentes emprestadas ao senhor juiz, calças cinza, camisa de linho branco, uma solene sobrecasaca, sapatos de polimento, e colocou o corpo-seco assim, atrás da porta principal da igreja”.

Neste conto em estudo, “Quem planta vento...”, destaca-se o traje enquanto marcador de notoriedade, honra póstuma e acesso à memória da coletividade: “As roupas, ao serem tocadas, se desfaziam, e o defunto aparecia rígido e reto, leve e duro, como madeira ressequida” (Guimarães, 2021, p. 113).

Desta maneira, a sobreposição entre vivos e mortos, como quando o corpo-seco caminha em roupas de juiz, aprofunda criticamente as camadas visuais de interpretação, evocando a indumentária como simulacro de poder. Ao mesmo tempo, os calçados materializam o deslocamento, o peso do corpo no mundo e a inscrição do sujeito no grupo, além de si e do fim:

> As roupas do juiz lhe assentavam e em verdade os homens do lugar não estavam muito na moda também. Os sapatos de verniz preto, muito lustrosos, defunto e esquecido juiz, batiam na terra, pan, pan, pan, compassadamente, e ele lá se foi acompanhando a procissão (Guimarães, 2021, p. 116).

Em “A teia da aranha”, a presença dos calçados na narrativa resgata o desacordo ruidoso entre o corpo e o ambiente, evidenciando que a gestualidade e o acessório, aquilo que toca o chão, têm peso, inclusive, em sua alegoria: “Seus sapatões agrediam com o patear a harmonia dos pios e gorjeios, dos marulhos do riozinho e crepitar de folhas pisadas” (Guimarães, 2021, p. 94).

A imagem construída da teia de aranha, por Ruth, associada à renda, refere-se à sutileza do material têxtil, que, neste contexto, denuncia o cenário de vigilância em que as personagens se encontram, contraponto direto ao movimento descompassado do intruso: “Se essa gente fujona tivesse entrado ali, tinha rompido a teia de aranha e ela é como uma renda, e está intacta” (Guimarães, 2021, p. 94).

Por conseguinte, no conto “Malazarte e o milagre de Jesus”, o excesso de bens constrói um sujeito entregue ao acúmulo e à dissipação, uma caricatura subversiva de poder e ostentação que remete à lógica do castigo moral cristão: “Passeava a não poder mais, gastava a rodo, tinha roupas belíssimas, carruagens,

criados, adquiriu palácios, terras, milhares de pessoas trabalhavam para ele" (Guimarães, 2021, p. 100).

Deste modo, no texto em estudo, por meio da recusa do banco e o chamado para arrumar os pertences da personagem em sua não-ida ao inferno, atualiza o imaginário cristão por meio da irreverência popular, em que o grotesco e o riso tensionam o sagrado. Por assim, entre sapatos que esmagam e roupas que enriquecem, Ruth Guimarães inscreve corpos em trânsito entre as ambivalências da terra e do mito, reafirmando a potência do vestuário na tradição oral afro-brasileira: "- Não quero me sentar em banquinho nenhum, vá tratando de arrumar a sua trouxa e vamos para o inferno" (Guimarães, 2021, p. 101).

Neste sentido, comenta-se a seguir que a leitura dos trajes e da perfumaria afrocêntricos mostrou que cada peça de roupa e odor funcionam como traços de memória e inscrição identitária, marcando linhagens, resistências e modos de viver. O corpo sensorial, vestido e perfumado, torna-se campo de enunciação e de confrontação com narrativas hegemônicas. O percurso encerrado conduz à seção seguinte, dedicada aos espaços arquitetônicos e às errâncias, em que esses corpos se deslocam, habitam e reconfiguram o mundo ao redor.

3.4 *Espacialidades arquitetônicas e errâncias memorialísticas*

As análises dessa tese, ao longo dos capítulos anteriores, privilegiaram as inscrições da dimensão vestimentar nos corpos como cartografia da insurgência do vestir, de modo a exaltar a legitimidade atribuída às identidades. Isso posto em personagens que habitam experiências de violência, desejo, espiritualidade e resistência.

Neste último eixo, amplia-se o campo de observação para abarcar a arquitetura no texto, em uma topografia das espacialidades, diante da literatura afro-brasileira contemporânea. Pretende-se tensionar os modos como os corpos racializados se inscrevem e se deslocam em espaços construídos. Os têxteis, nesse contexto, continuam a operar como interface com a vida e o mundo, em diálogo direto com as materialidades da paisagem e da morada, compondo quadros marcados por rastros.

Escolheu-se abordar este recorte ao final do percurso analítico porque se atravessa aos anteriores, condensando-os em uma combinação de estrutura, do ornamento e das diásporas.

Em *O Escravo* (Jesus, 2023), a arquitetura é construída enquanto um símbolo narrativo de ordem social, transformação urbana e mesmo de alienação, refletindo a ascensão material e os dilemas socioafetivos das personagens.

No direcionamento arquitetônico, o palacete surge como primeiro indicador na obra, símbolo de poder, refletindo o desejo de Roberto e Maria Emília de se posicionarem na elite da cidade. A admiração recebida pela nova moradia enfatiza o caráter público da espacialidade, alimentando a vaidade do homem, na qual os meios urbanos fazem alusão ao campo da representação como priori, assim como identifica-se nas “cidades invisíveis” em Ítalo Calvino:

> Penetra- se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. [...] Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar sua função: o palácio real, a prisão, a casa de moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem nas bancas valem não por si próprias, mas como símbolo de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade” (Calvino, 1990, 18-19).

Nesse sentido, a arquitetura funciona como instrumento que reforça a ligação entre posse material e identidade social: “Roberto, e Maria Emilia fôram ressidir se no centro da cidade. Seu pae deu-lhe de presente, um palacête magnifico e um automóvel. Os que passavam pela rua, paravam para admirar o seu palaçête. E aquilo envaidecia o Roberto” (Jesus, 2023, p. 36).

No trecho seguinte, a comparação realizada pela arquitetura reflete a expectativa de grandeza e satisfação de desejos materiais na relação conjugal. O palacete desponta novamente como uma forma compensatória para a mulher lida de modo positivo: “- [...] Um homem sabendo que a mulher que ele vae casar-se é caprichósa, ele em vez de dar-lhe um chalé, da-lhe, um palacete” (Jesus, 2023, p. 42).

A estética do luxo aparente, ainda que admirada externamente, desponta no texto acompanhada por um sentimento de alienação. No trecho adiante, o contraste entre a riqueza material e a sensação de aprisionamento revela a tensão entre a opulência e o vazio interno. O luxo se opõe à liberdade e contentamento do protagonista Renato, em um crescente isolamento. Sugere-se a irrealização daquele que está insatisfeito, reforçando a ideia de que o conforto material, como exemplo diante a observação da casa vestida pelos materiais têxteis de alto padrão, não garante necessariamente a realização pessoal do casal: “O seu olhar percorria aquela sala maravilhosa. Ornada com ricos quadros e mulduras artisticas. Os tapetes de viludo de seda. Mas ele, tinha a impressão, de ser um passaro numa gaiola de ouro” (Jesus, 2023, p. 43).

A noção de deslocamento acompanha o amigo de Renato, Joel, e a família, que assim como em outras passagens, como exemplo da analisada anteriormente, a luxúria dos objetos não é garantia da conexão dos afetos. A beleza do ambiente não oferece o conforto buscado, em uma dissonância entre espacialidade e subjetividade: “Era Joel que penétrava naquela casa pela primeira vez. Olhava em todas direcôes adimirando os quadros e os moveis finissimo os tapetes de viludo de seda” (Jesus, 2023, p. 91).

Em contrapartida, a arquitetura serve como meio de registro em conformidade às internalizações experienciadas pelas personagens, como os momentos de menor

alegria e enfoque narrativo nos detalhes menos cuidados da casa e que carecem de maior atenção, tal e qual a figura paterna que busca dar e receber acolhimento ao filho: “Quando ele saiu o senhor Pedro deu um longo suspiro. Perpassou o olhar pelo aposento. Olhando as paredes que estavam precisando de pintura” (Jesus, 2023, p. 42).

O desgaste da residência de Pedro destaca na obra a realidade: a decadência, bem como a necessidade de manutenção. As paredes desbotadas sugerem aquilo que se impõe sobre a ilusão de permanência que o luxo oferece, ou seja, a vivência das demais personagens. Em contraste com a opulência dos palacetes, refletem-se as realidades cotidianas, em que lado a lado ao grandioso, tudo está sujeito à degradação do tempo.

Na obra de Carolina em debate, há a reflexão sobre a transformação urbana e a passagem da temporalidade. A dinâmica das moradias e os materiais utilizados ao longo da história reflete a modernização e a expansão da cidade de São Paulo. Em virtude da nostalgia da personagem, evidencia-se a preferência por um passado mais simplista, em contraste com a imponência dos novos edifícios. No romance da autora, justamente, pode-se destacar o caráter de apreciação ao tratar daquilo que se foi e é rememorado pelas personagens, conforme destaca Santos (2015, p. 41): “Muito mais que reconstruir o passado, Carolina deixa-o emergir, tornando-se o esteio de lutas políticas referendadas por memórias que, reatualizadas, pautam suas defesas de identidade e de cidadania”.

O senhor Pedro, ao relembrar as antigas construções e os meios de transporte, reconhece a rapidez da mudança urbana, especialmente nas metrópoles, em vista do que lamenta o desaparecimento das moradias modestas e tradicionais, que marcaram os afetos urbanos e a trajetória de vida: “O senhor Pedro observava a transformação da cidade com seus arranha-céus magéstôsos. Relembrando que ja havia conhecido casa de tabua, de pau-a-pique de adobe, e alvenaria. E ele já havia habitado estes tipos de casas. Até os transportes do passado lhe vinha a mente” (Jesus, 2023, p. 54).

A estruturação suntuosa torna-se a característica da cidade de São Paulo. Destaca-se a opulência como marca da identidade paulistana na obra. A metrópole é retratada como um lugar de grandeza arquitetônica, em seus espaços e, conforme

se percebe, pessoas que ali habitam. Ressalta-se o papel central que a arquitetura desempenha no cenário urbano e social, funcionando metaforicamente para as relações de poder e condição na capital urbana: “Marina não dançou com ninguem. Quando o baile terminou, Maria Emilia, foi leva-la na sua ressidência. — Vêja que palacête magnifico! Ele olhou e disse: — São Paulo é a terra dos palacêtes magníficos. Bôa noite Marina” (Jesus, 2023, p. 46).

O espaço arquitetônico doméstico serve como manutenção e latência das expectativas das personagens, destacando as percepções de conforto e pertencimento no enredo, como se nota por Renato na morada: “Respirou aliviado quando chegaram na sua casa. Seu olhar percorreu ao redor da casa, que era magnifica. Mas ele tinha a impressão que estava ali contra a sua vontade” (Jesus, 2023, p. 48).

De modo similar, influenciado pela natureza circundante (rosas, jasmins, violetas) e pela tranquilidade que o ambiente suscita, a personagem masculina, Joel, afirma se contentar com o meio: “Rodearam a casa. Joel ia adimirando os vasos de flores aspirando os perfumes das rosas, dos jasmins e das violêtas. Fitava as abelhas que pousavam de flôr-em-flôsr. Disse: — Simpatiso com esta casa” (Jesus, 2023, p. 71).

A casa é frequentemente vista como espaço de refúgio e normalização. A personagem associa o casamento e a moradia ao desejo da existência estável. A moradia funciona enquanto promessa de ordem e realização pessoal: “— Já. Quero casar para normalisar a minha vida. E eu venho ressidir aqui, até eu pouder conseguir montar o meu lar” (Jesus, 2023, p. 72).

A afirmação seguinte, realizada por Renato no texto, faz metáfora direta entre a mulher e a flor, associando a morada com o coração e as internalizações de si: “A casa de minha mâe é espaçosa, mas, não tem lugar para a Rosa. E para mim a Rosa é uma flôr que está adôrnando o meu coração” (Jesus, 2023, p. 31). A casa, ao ser comparada a Rosa, é vista como um espaço de amor e adorno, algo que contribui na vida da personagem, encenando a importância do espaço doméstico enquanto extensão do afeto, com Rosa personificada pelo recurso natural que faz alusão ao seu nome.

A cozinha, lugar espaçoso, é apresentada como ambiente central da vida

doméstica, de modo a registrar a comodidade do meio arquitetônico e familiar, o que contrasta com a vida que Joel menciona de viver em pensões. Esse código reforça a instabilidade e falta de enraizamento, enquanto a cozinha constrói a oposição narrativa: o lar estável e organizado da família da amada, em que pode se sentir organizado emocionalmente, percebendo os limites mais respeitados: "— É a primeira vez que entro numa cosinha. Eu vivo nas pensões. Tenho a impressão que sou um semi-cigano" (Jesus, 2023, p. 73).

A arquitetura da cozinha espaçosa, destacada no olhar de Joel enquanto Rosa prepara a mesa, reflete a ambientação acolhedora presente na narrativa, em correspondência ao caráter intimista, com o lar sendo espaço de estabilidade e conexão familiar, diferente do núcleo familiar de Renato: "Rosa olhou o relógio e foi preparar a mêsa para o lanche. Joel sentou-se na cadeira e o seu olhar percorreu a cosinha espaçosa" (Jesus, 2023, p. 73).

No entanto, há a ambiguidade emocional em relação a espacialidade doméstica. Joel admira o ambiente que visita, em contrapartida ao impacto subjetivo do lugar em que reside com a família, em especial, a controladora figura materna. Aponta-se que, apesar do conforto e da estética do descrito palacete, a personagem se sente desconectada do espaço ostensivo: "Eu não gosto desta casa" (Jesus, 2023, p. 73).

O repertório visual do espaço desempenha um papel significativo como nas narrativas de Jesus (2023), contribuindo, inclusive, para a dinâmica dos estados psicológicos das personagens por meio das espacialidades que habitam. Os indicadores como portas, janelas e interiores das residências são recursos para explorar a relação entre o ambiente físico e a interioridade dos sujeitos na produção artística, especialmente, em um dinamismo entre luz e sombras de si e dos meios ocupados:

> A arquitetura é jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens não são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são belas formas, as mais belas formas (Le Corbusier, 2004, p. 13).

As janelas e portas, em particular, funcionam como símbolos de fronteiras

entre o mundo exterior e o interior: “Ela fechou as portas e as janelas e foi dêitar-se” (Jesus, 2023, p. 103). O ato de fechar portas e janelas sugere o movimento introspectivo e de distanciamento, ao passo que a abertura demarca a tentativa de reconexão com o mundo externo. A dualidade entre isolamento e abertura desenha como o ambiente reflete os estados afetivos das personagens, que, em determinados momentos, buscam refúgio e, em outros, anseiam por um caráter transformativo no texto em estudo:

> Ela abriu as janelas e os raios solares penetraram-se na sala. O sol ia galgando o espaço. As avês vagavam n’amplidão entôando seus trinados e gorgêios. Ela debruçou-se no pêitoril da janela e olhou para o solo e viu uma quantidade enorme de papeis picadinhos na grama do jardim (Jesus, 2023, p. 105).

Os espaços domésticos, descritos como ambientes de conforto e acolhimento, expressam aspirações de estabilidade familiar: “Eu queria uma casa confortavel, e varios filhos” (Jesus, 2023, p. 104). Entretanto, há a tensão entre a idealização espacial e a realidade das frustrações pessoais: “O meu desêjo era picar tudo que eu vêjo. Os moveis, os carros que circulam, até o céu, e o sol” (Jesus, 2023, p. 121).

A desordem dentro da casa, como o fato de haver objetos de papeis espalhados, revela a ruptura entre o ideal de lar e a vida cotidiana das personagens. Assim, o que outrora representaria ordem e harmonia muitas vezes reflete um descontentamento disfuncional: “Quando chegou na sua suntuosa ressidência perpassou o olhar pela sala e viu os jornaes picados perto da janela onde o seu filho sentava” (Jesus, 2023, p. 130).

O supracitado desalento é reforçado em função da relação de alienação com o ambiente, expressa pelo desejo de fragmentar os objetos que compõem o cotidiano. A atitude sugere a desconexão profunda de Renato, bem como a incapacidade de se sentir parte ou acolhido pelo espaço em que habita, o que desencadeia na busca por tratamento mental e o total desconhecimento dos meios ocupados pelo homem que sonhava ser médico e teve uma profunda desilusão no campo amoroso: “Renato não perguntou-lhe o que iam fazer naquela casa. Não reconheçeu ser aquela casa um hospital” (Jesus, 2023, p. 125).

Na narrativa, percebe-se a dualidade entre refúgio e prisão. Embora os espaços sejam descritos como opulentos, a estética esconde a sensação de

aprisionamento emocional. A casa, em vez de ser o lugar de refúgio, sintetiza materialmente a melancolia das solitárias personagens ricas na convivência com os pares e com os espaços que ocupam: “Que casa triste. E aqui, é mêsmo, o palácio da tristeza” (Jesus, 2023, p. 134). Nesse sentido, é possível articular a visão da casa como espacialidade ambígua do cárcere ao abrigo, dialogando com a reflexão de Bachelard (1993) sobre a morada que se revela em sua simbologia:

> Que imagem de concentração de ser, essa casa que se ‘aperta’ contra seu habitante, que se torna a célula de um corpo com suas paredes próximas! O refúgio contraiu-se. E, mais protetor, tornou-se exteriormente mais forte. De refúgio passou a reduto. A choupana transformou-se em fortaleza da coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo. Tal morada é educativa (Bachelard, 1993, p. 62).

A possibilidade de transformação torna-se possível por meio da luz e do ar, representados pela abertura das janelas para permitir a circulação climática pelos aposentos: “Ela foi fazer o café. Abriu as janelas para o ar percorrer livremente pelos aposentos” (Jesus, 2023, p. 137). O gesto da mulher sinaliza a tentativa de renovação, em que a arquitetura desponta como um agente de mudança e revitalização do “eu”. Mesmo dentro da rotina cotidiana de “O escravo”, a possibilidade de transformação é sempre presente, ainda que sutilmente.

No trecho analisado a seguir, destaca-se o comportamento repetitivo e habitual da personagem masculina. A janela comumente representa no texto a abertura ao externo, em um ponto de maior contemplação: “Entrou na sala e foi sentar-se na mêsma cadêira perto da janela” (Jesus, 2023, p. 118).

A casa oferece a contraposição entre passado e presente. O mobiliário antigo denota a nostalgia e permanência, com o repertório cromático trazendo vivacidade em maior dinamismo ao texto de Carolina: “A casa era tão bonita no interior com seus moveis antigos e as cortinas de cores vistosas” (Jesus, 2023, p. 122).

A articulação entre memória e temporalidade evidencia-se na concepção benjaminiana, cuja justaposição com o texto poético em estudo instaura um diálogo de permanência e dinamismo narrativo da dimensão arquitetônica, revelando, assim, a tensão entre o que é conservado e o que se atualiza:

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará”. –

> essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (Benjamin, 2008, p. 224).

Por outro lado, a simplicidade da mobília e a disposição dos objetos na sala estabelecem visualmente a vida prática e modesta da família de Rosa. A observação dos quadros indica que a personagem interage com o ambiente de forma quase passiva, em um lugar bem-ordenado: “A sala era môbilhada com simplicidade. Uma mêsinha no centro com umas revistas, e as cadeiras ao redor. O seu olhar percorreu a sala e ela ia olhando os quadros com as imagens” (Jesus, 2023, p. 125).

O texto *Insubmissas lágrimas de mulheres*, por Conceição Evaristo, posiciona as casas no papel de abrigo e cárcere, que abrem e fecham possibilidades de subjetivação. Maria do Rosário, exemplificando, transita da casa familiar para o quartinho de clausura, o que metaforiza a perda de vínculos e a captura da identidade: “Durante anos, vivi com o casal que me roubou de minha família, em uma casa grande, que parecia uma fazenda” (Evaristo, 2020, p. 46). Ao passo que, discute-se pela crítica o papel da mulher no meio social e do texto, enquanto indivíduo que permanece no mundo e resiste:

> Conforme Cunha Junior (2010, p. 31), “Os seres humanos na mitologia africana têm o caráter grupal, e não individual. O criador estabelece a existência de uma energia presente em tudo que existe que é denominada como força vital”. A personagem reflete, portanto, toda a insistência que marca essas mulheres e não as deixa perecer, pois “entre a dor, a dor e a dor”, como atesta Evaristo, reside a esperança. A esperança de retorno fortalece Maria do Rosário e a impulsiona rumo aos seus (Oliveira; Olivera; Bergami, 2022, p. 43).

Em uma outra perspectiva, emergem das páginas as personagens como Rose Dusreis e Regina Anastácia, que recuperam espaços arquitetônicos. A primeira, estabelece na varanda a espacialidade que vira palco: “E todas as vezes que eu volto à nossa casa, na varanda é improvisado um pequeno palco, onde eu me exibo para a família e amigos vizinhos” (Evaristo, 2020, p. 114). Ao tratar da segunda mulher, identifica-se o salão que substitui a tapera escravocrata, enquanto lugares inventivo e de reexistência:

> Dizem que, ali, havia uma velha casa de tapera, bem no vão da estrada, que se abria em três direções. No lugar alguns africanos e seus descendentes, ainda escravizados, se reuniam dançando e

> cantando. [...] Mais tarde, quando a lei foi assinada, muitos dos escravizados, que trabalhavam na coleta do ouro e do diamante, já tinham uma economia própria e, juntos, construíram um salão que existe até hoje, no lugar exato em que ficava a tapera (Evaristo, 2020, p. 129 e 130).

A cozinha, o quarto, a janela, a varanda, tidos como suportes comuns e habituais para alocar as personagens, tornam-se, na narrativa de Evaristo, lugares de enunciação do feminino negro, em que a escuta e a memória coletiva afro-diaspórica cuidam e tecem novos fios, como no enredo que cerceia Isaltina Campo Belo: “E quando os nossos risos serenaram, ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela, para colher a sua história” (Evaristo, 2020, p. 45).

Nos excertos de Evaristo (2020), por meio dos espaços arquitetônicos e dos domésticos, Adelha Santana Limoeiro tem a presença reconhecida sem palavra alguma, pois, a casa se abre para ela, em uma memorialística coletividade de acolhimento: “Quando alguém, que espiava pelo vão da janela, percebeu a chegada da mulher do velho, a porta da casa se abriu, sem que fosse preciso nenhum chamado de Adelha Santana” (Evaristo, 2020, p. 37).

Em Maria do Rosário Imaculada dos Santos, a mulher vive em uma casa simples, com demarcações pela generosidade e pela densidade de vínculos, estendidos a ampla rede de familiares, refletindo o espaço em que a afetividade comunitária desafia a precariedade institucionalizada:

> A porta da casa dela sempre aberta, era um sinal visível da receptividade da dona para qualquer pessoa que por ali passasse. [...] Era uma construção pequena, mas abrigava muitos. [...] Mais adiante no mesmo terreiro, em outras casas também pequenas, moravam mais tios e tias, primos e primas crianças, uma bisavó materna e mais algumas pessoas, cujo grau de parentesco sanguíneo entre nós eu nunca soube precisar (Evaristo, 2020, p. 44).

No conto em análise, a espacialidade do quarto, em trecho seguinte, para Rosário, torna-se refúgio, mas, igualmente, o local de aprisionamento: “Caminhei muito até cair extenuada de cansaço e fome. Devo ter desmaiado, pois, quando acordei, estava no quartinho onde eu dormia” (Evaristo, 2020, p. 47). O discorrer narrativo expõe a noção da localidade de descanso como meio utilizado para o silenciamento excludente utilizado contra a mulher, conforme pode ser observado em Evaristo (2020, p. 48): “Continuei, então, a minha vida, que se resumia no meu

quarto e nas brincadeiras com Jesuszinho, o meu cachorro, nome que eu escolhi. [...] Cuidava de varrer a casa quando a moça não ia, limpava o meu quarto, que pouco sujava". Assim como, detecta-se, desde muito antes, a busca de Rosário em resgatar a trajetória em palavras e junto dos seus: "Eu tinha um desejo enorme de falar de minha terra, de minha casa primeira, de meus pais, de minha família, de minha vida e nunca pude" (Evaristo, 2020, p. 47).

O enredo construído em Mirtes Aparecida da Luz, posiciona a arquitura manifesta pela abertura da janela e a entrada do sol, revelando o gesto de hospitalidade e escuta, em contraste aos demais espaços citados como hostis: "Abriu a janela, deixando um ameno sol de final de tar entrar, e me perguntou se eu me incomodava de conversarmos ali" (Evaristo, 2020, p. 82).

No conto seguinte, que narra a experiência de Lia Gabriel, a mulher retorna à casa esvaziada, em que a ausência de móveis é resgatada na narrativa: "Quando retornei com as crianças, todos os compartimentos estavam vazios. Nem uma cama ele deixou" (Evaristo, 2020, p. 98). Neste sentido, aponta-se a opressiva presença do trauma revelando a capacidade da violência em destruir os lares, do mesmo modo, no sujeito, desponta quase capaz de aniquilar o sentimento de pertencimento: "Uma opressiva lembrança da imagem dele circulava pelos vazios dos cômodos, enquanto uma sensação de nudez me perseguia e eu sabia o porquê" (Evaristo, 2020, p. 98).

O texto de Rose Dusreis reflete a respeito da dimensão da arquitetura histórica da opressão, a casa-grande e a senzala, como verifica-se em Evaristo (2020, p. 112): "Nó familiar inaugurado no tempo em que os homens da casa-grande eram donos dos corpos das mulheres, dos homens e das crianças da senzala". Diante esses dados, estrutura-se as relações de poder e dominação étnica e de gênero.

Assim como, vale mencionar, é narrada a subversão dos apontamentos feitos em Rose Dusreis com a criação da pensão "Rosas Mil", a espacialidade autônoma e coletiva, fruto da força feminina na narrativa de Evaristo (2020, p. 114):

> Juntas, depois de experimentarem também o trabalho doméstico em casas de família, já casadas e com filhos, com umas poucas economias abriram uma pequena pensão. Hoje, o modesto hotel "Rosas Mil", o único da cidade, pertence às duas.

Por conseguinte, Regina Anastácia surge de modo a transitar entre espaços comerciais: “O comércio com três açougues, quatro padarias, meia dúzia de armazéns, uma grande fábrica de doce, quatro lojas de tecidos [...]” (Evaristo, 2020, p. 128), tal qual, de trabalho e da elite: “O meu conhecimento com a família D’Antanho, continuou a Rainha, começou na intimidade da casa, isto é, na cozinha” (Evaristo, 2020, p. 131). A referida cozinha da casa D’Antanho e o solar da casa-grande se estabelecem como espaços que subalternizam e expõem aquela que permanece, além da vivência, como sinaliza-se afirmado por Regina: “Em pouco tempo, venci a distância, pisei no solar da antiga casa-grande e fui atendida pelo neto da senhora da casa” (Evaristo, 2020, p. 132).

Em *O beijo na Parede,* de Jeferson Tenório (2020b), a arquitetura desponta enquanto espacialidade diretamente relacionada ao afeto e vivência das personagens. Em decorrência da morte da figura materna, a relação com a habitação do filho, João, e do esposo são perturbadas, resultando em mudanças. O pai não deseja permanecer ali, mesmo no contexto da proposta de alteração no ambiente interno da casa, e se mudam para outra cidade, associando a arquitetura e as assimilações do sujeito:

> Meu pai não queria mais morar na Lapa, porque ficava lembrando toda hora dela, mesmo o meu padrinho dizendo que a gente poderia mudar de quarto. No entanto, a lembrança é pior que a morte. E a gente pode até mudar de quarto, mas não podemos mudar de tristeza (Tenório, 2020b, p. 10).

Após a perda da figura materna e dos dois membros familiares masculinos enfrentando às respectivas maneiras o processo de luto, passam a residir na moradia que converge com a anunciada decadência familiar e emocional que permeia a vida do protagonista pelo decorrer da narrativa: “Meu pai alugou uma casa velha porque era o que a gente podia pagar. Se minha mãe tivesse viva, meu pai talvez fizesse algum esforço por uma coisa melhor” (Tenório, 2020b, p. 21).

Neste direcionamento de perdas e a construção narrativa da materialidade vestida do espaço igualmente em ruínas, marca-se a passagem simbólica do espaço do lar em dinâmica com a chuva, que o menino afirma lhe agradar, em contrapartida às condições de habitação em que se encontra presente: “Eu gostava quando

chovia. [...] – mesmo o nosso telhado, que estava todo quebrado e quase já não fazia diferença nenhuma chover na rua ou dentro de casa" (Tenório, 2020b, p. 21).

Deste modo, assinala-se a seguir a descrição da memória do jovem na casa, em que percebe as mudanças climáticas perante as espacialidades em que lhe rodeava: "Eu gostava de chuva, gostava do barulho dos pingos, dos pingos batendo no vidro da janela e escorrendo, assim, um atrás do outro" (Tenório, 2020b, p. 21). A evocação da chuva no texto articula-se à memória como instrumento de busca por justiça, de modo que revela as lembranças corriqueiras como meio de acessar camadas estruturantes das classes sociais, experiências coletivas daqueles que são negligenciados pelas políticas públicas e um meio de promover processos de reconciliação e transformação, mesmo que ocorram, fundamentalmente, no plano subjetivo:

> A reconstituição da memória, fundada na verdade é, portanto, essencial: é o meio pelo qual se pode readquirir o sentimento de justiça, na medida em que ela fornece o elo de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo. Resgatar a memória, com verdade, permite, ademais, elucidar o que é inconsciente e irracional, trazendo-os para o nível da consciência racional e garantindo um processamento transformador que ao mesmo tempo liberta e condiciona todas as possibilidades de reconciliação (Barbosa; Vannuchi, 2009, p. 58).

A organização espacial da residência habitada pelo garoto é cenário para um dos temas com maior desdobramento narrativo, e que nomeia o romance, o beijo na parede realizado pelo narrador. A ação, em um processo de descoberta das vulnerabilidades e da sexualidade, passa a ser descrita e recomendada em suas movimentações diárias de investigação das vivências, que se pode relacionar diretamente no texto o estado emocional (o sentimento descrito de não se ter quem amar) e espacial ocupado pelas personagens (as paredes do lar que o abriga): "Foi nesse mesmo tempo que peguei a mania de beijar paredes. [...] E comecei com as paredes do quarto, porque eram mais limpas. No entanto, com o tempo, passei a não escolher mais, porque parede é parede em qualquer lugar (Tenório, 2020b, p. 26).

No momento da perda do pai, a personagem de João, abandonado criança pelo sistema social em que se vê inserido, após retornar do cemitério descreve a casa em que vivia em conformidade com a sensação de vazio e negligência em que afetivamente se percebe, em contraponto às percepções atentas e julgadoras de terceiros, que pouco fizeram para o acolher: “Alguns vizinhos olhavam nossa casa caindo aos pedaços. Lançaram um olhar indiferente para mim” (Tenório, 2020b, p. 35).

A arquitetura pautada pelo vazio está projetada no espaço da casa em que João se sente com maior autonomia crescendo junto da amiga Estela, que sai para trabalhar diariamente: “Era bom morar com a Estela porque ela nunca parava em casa, e isso me permitia uma certa liberdade” (Tenório, 2020b, p. 63). Neste trecho, vale destacar, demonstra-se a síntese da noção arquitetônica que, fundamentalmente, pode ser lida pelas possibilidades relacionais com os vazios, e assim o faz, no texto literário: “[...] a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos, e alturas dos elementos construtivos que contêm o espaço, mas precisamente do vácuo, do espaço contido, do espaço interior em que os homens andam e vivem” (Zevi, 1978, p. 18).

De modo a apresentar um dado de contrapartida, identifica-se na narrativa de Ruth Guimarães, a casa de família observada criticamente por Santo Antônio, no conto que leva seu nome, “A proteção de Santo Antônio”: “Não tinham móveis, nem roupa bonita, nem livros, nem objetos de arte. A casa era de cão, sem enfeite” (Guimarães, 2021, p. 62). Neste caso, pode ser percebido que os vazios são o que são, esvaziados de sentido, possibilidades ou tudo aquilo que fica entre o que há, visto que, nesta casa em específico, não há nada relevante para as personagens que a habitam, além da ausência e busca por acolhimento no terreno religioso:

> Ficou impressionado com a nudez da casa, com a pouca louça, e ainda por cima desbeiçada, com os colchões quase só o pano do envoltório, com o quintal devastado, com os homens e as mulheres, fortes, flanando por ali, no meio do dia, sem pensar em nada, sem o que fazer (Guimarães, 2021, p. 63).

Em uma linha tênue dos afetos pintados textualmente pela criança, apura-se em Tenório (2020b) o vazio da memória revisitada, como pela antiga residência em

que habitava e como a mesma se encontra parcialmente desfeita pela temporalidade: “Um dia passei na frente da casa onde eu morava com meu pai. Estava toda no chão, e só o que permanecia de pé era o banheiro, porque era a única peça de material” (Tenório, 2020b, p. 63).

A espacialidade do lar, em função da residência familiar, é sobreposta em um momento de sensibilidade para a criança pela afirmação da nova construção naquele espaço que foi derrubado, com a arquitetura de algo maior sendo realizada em sobreposição àquelas antigas lembranças e vivências feitas atrás das paredes da casa e em um companheirismo entre o menino e aquele que lhe criava. A arquitetura comercial se elucida em contraponto à singularidade daquele jovem: “Estamos derrubando essa casa velha para levantar um prédio’. ‘Eu morava nessa casa’, eu disse” (Tenório, 2020b, p. 63).

O velho e familiar a João é substituído violentamente pela novidade, que a criança prontamente reage de modo impulsivo, permeando os ambientes do antigo lar, tentando impedir a demolição final e até clamando pela figura paterna que se encontra de luto: “Eu quase pedi a ele que parasse com tudo, pois eu ainda não estava preparado para ver aquela casa cair. Então corri na direção do banheiro e comecei a gritar como um louco o nome do meu pai” (Tenório, 2020b, p. 63).

Em momento seguinte, o menino desiste da prática efetiva para impedir o avanço da máquina demolidora contra a antiga casa, em que já não mais vivia, e se apodera por um breve momento do último cômodo restante, o banheiro, em uma presentificação e ocupação material do que lhe foi destituído pela vida, sendo expulso do lugar: “Depois parei e fui me sentar no vaso do banheiro. [...] O motorista me pegou pela gola e falou para eu me sumir” (Tenório, 2020b, p. 63).

A residência em que o protagonista passa a viver, o cortiço, mesmo sendo o campo em que se sente parcialmente seguro para a criação e o desenvolvimento, em especial devido a liberdade que afirma buscar para si, é descrito como um lugar sem muita estrutura adequada para comportar os moradores: “O cortiço era muito velho. As paredes todas descascadas e não viam uma tinta há milhares de anos. O corrimão estava todo enferrujado” (Tenório, 2020b, p. 63).

O cortiço é descrito como um lugar com odores fortes, devida a pouca manutenção presente, especialmente nos únicos dois banheiros, sempre entupidos, para atender aos moradores. A situação piora em momentos de falta de água, especialmente por se relacionar com a importância das vestimentas para os inquilinos: “[...] não podem dar descarga nas privadas, nem podem lavar suas roupas e nem tomar banho para aliviar o calor” (Tenório, 2020b, p. 64).

O odor inscreve-se como referência importante para a caracterização das personagens em seu meio, como se percebe pela dinâmica do mofo, ou bolor, e a casa, que podem ser lidas em associação poética de si: “A metáfora do bolor torna-se assim a imagem parabólica da espiral expansiva do indivíduo: a casa que o homem talha segundo o seu gosto é a extensão do vestuário que cobre a sua pele biológica” (Restany, 2003, p. 23). O processo de maior ambientação ocorre especialmente com Dinorah, idosa que vive no cortiço e carece de cuidados de saúde, com o qual o menino se aproxima e passa a ter certa intimidade, bem como os demais vizinhos, descrevendo o estado da personagem e o descuido enfrentado na velhice de modo direto com a territorialidade ocupada:

> O quarto de dona Dinorah tinha um cheiro de mofo muito forte. Quando entrei, ela pediu que fizesse silêncio, pois a polícia estava atrás dela. Demorei um bocado de tempo para convencê-la de que a polícia não persegue mais as putas que se aposentam (Tenório, 2020b, p. 64).

A pobreza experienciada pelo morador do cortiço, Seu Ramiro, é ampliada pela descrição da espacialidade ocupada pelas personagens. João narra a relação de ambos com o quarto do senhor, em uma percepção aguçada das angústias enfrentadas na velhice e em um esvaziamento do ambiente em conformidade com as internalizações: “Seu Ramiro não tinha muita coisa. Tudo era precário. Todas as coisas naquele quarto tinham um sentimento de abandono” (Tenório, 2020b, p. 84).

Em um processo de busca por compreender o modo como se é possível construir a vida que faz sentido para si, João conhece um exemplo de funcionalidade saudável por intermédio do amigo Alberto, homem gentil e disposto a lhe prestar apoio. Um dos primeiros modos de validação do sentimento de adequação deste

outro por parte do menino é pelo reconhecimento da residência habitada pelo rapaz, em um julgamento positivo que capta o dado da aparência estética: “A casa do Alberto era muito bonita” (Tenório, 2020b, p. 114).

A arquitetura se presentifica no segundo momento em que João busca avaliar o encontro com o outro e as condições vividas por ele, com Alberto habitando um espaço menos custoso que os conhecidos mais próximos do menino, como o caso de Estela com quem dividia o quarto no cortiço: “[...] me acomodei melhor no sofá e fiquei olhando a sala, que era três vezes maior que o quarto da Estela” (Tenório, 2020b, p. 114 e 115). Ainda assim, ao revisitar a história da corporalidade do espaço, é possível perceber que as personagens são posicionadas como em um passado espacial, ao qual não se tem a privacidade dos cômodos: “[...] era pouco provável que alguém do século XVI tivesse seu próprio quarto. Foi mais de cem anos mais tarde que surgiram os cômodos onde os indivíduos pudessem ficar a sós – eram chamados de ‘privacidades’” (Rybczynski, 2002, p. 32).

Em função da demarcação da casa, tenta-se intimamente medir quanto era o desejo de se relacionar. Deste modo, constrói-se a elaboração narrativa de desajuste pessoal: “A casa deles era toda branca. Tão limpa que eu até tive medo de me mexer e sujar o sofá (Tenório, 2020b, p. 115). Neste sentido, João, menino que nem sempre se vê capaz de suportar os afetos, ao ser dominado por seus desconfortos, foge do lugar que se encontra, mas, antes, realiza discursivamente a exposição espacial: “A casa deles era muito arrumada e eu não estava acostumado com coisas arrumadas” (Tenório, 2020b, p. 115). Por fim, percebe-se que para João a iniciativa de se distanciar não é necessariamente algo pejorativo.

Em reflexo ao estado de espírito da personagem de Seu Ramiro, nos momentos finais da narrativa, e possivelmente de vida do idoso, ocorre a descrição de quarto, transmitindo a sensação de decadência daquilo que se foi há muito abandonado. A atmosfera transmite os conflitos experienciados por João e o amigo, com a arquitetura revelando a única janela, e essa sendo a abertura para o mundo. Mas, o vidro quebrado denota estar danificada, de modo a não cumprir a função adequada. Interpreta-se tal e qual no espaço, a falta de conexão de Seu Ramiro com o externo ao cortiço, na mesma direção das barreiras que impedem a entrada de luz

e esperança no espaço físico-afetivo. Em complemento ao contexto levantado, o ambiente está em ruínas, Seu Ramiro exibe a psique abalada, o que estabelece o paralelismo entre fisicalidade e aquilo que se é internalizado.

Na literatura em discussão, a presença da estética vestimentar do habitar no cenário do quarto sujo, com odor e a única janela danificada anunciam temas tais como: isolamento, decadência, desesperança e busca por redenção, como pode ser considerado no trecho destacado: “Agora eu conseguia ver que o quarto estava numa sujeira só, tudo fedia a mofo. A única janela do quarto estava com o vidro quebrado” (Tenório, 2020b, p. 124).

Em contrapartida, a arquitetura ganha forma visível ao fim do romance pelo discurso de outra criança, Bento, amigo de João que está contando vantagens das experiências vividas, de modo a exemplificar sucessos pessoais e boas-venturanças, como exemplo que teve no relacionamento amoroso com a mulher mais velha e que tinha boas condições financeiras, tal ilustra-se pelo lugar residido: “Disse que já tinha andado com uma grã-fina que morava numa cobertura” (Tenório, 2020b, p. 131).

Em *Estela sem Deus* (Jeferson Tenório, 2018), na parte inicial do romance, “A proteção do abandono”, revela a espacialidade da casa como lugar do outro, em que a protagonista e o irmão, durante a infância, acompanham o trabalho da mãe. Justamente devido a profissão de limpeza das residências e o pouco suporte recebido dos patrões, a figura materna adquire uma doença nas mãos: “Um dia, o médico olhou para as mãos dela e ficou preocupado. Falou que aquilo era causado pelos produtos que ela usava para limpar as casas” (Tenório, 2018, p. 20). Deste modo, a espacialidade posta no romance pode ser lida pelo viés do espaço-metáfora, em reforço aos demais *corpus* selecionados:

> Nesse sentido, é produtivo convocar o conceito do crítico espanhol Ricardo Gullón (1980) de espaço-metáfora: segundo o autor, em algumas narrativas, o espaço é tão importante que pode ser lido enquanto metáfora, ou seja, apresenta vários níveis de significação, tanto em aspectos narrativos quanto simbólicos e/ou míticos (Barth; Verardi, 2023, p. 4).

Os demais temas de interesse para a pesquisa surgem já no trecho inicial da obra, como a presença ou a ausência de acessório e a importância narrativa, tal o

momento em que a referida doença nas mãos da mãe são percebidas em grau avançado e destaca-se a necessidade da adequada proteção sugerida pelo médico com quem consultou: “Alertou que dali em diante ela deveria usar luvas, mas minha mãe não contou nada disso para os patrões, pois ela tinha certeza de que achariam que toda aquela história era algum tipo de capricho [...]” (Tenório, 2018, p. 20).

Em seguida, devido ao espaço da casa como meio de trabalho para a mãe e único sustento da família, percebe-se a presença das cores branco e preto, sendo a primeira como sinônimo de adoecimento materno e a segundo como presença cromática de si, um “eu” preto que existe e cuida do lar: “As mãos de minha mãe eram negras, mas estavam cobertas com uma crosta de pele morta que a deixavam esbranquiçadas” (Tenório, 2018, p. 20).

Nota-se, deste modo, em Jeferson Tenório, que ocorre uma arquitetura do corpo. A arquitetura da pele, arquitetura do corpo como máquina de trabalho; objeto útil, de desgaste. Isso se estabelece em um processo semelhante ao corpo grávido como arquitetura estabelecida em Concieção Evaristo: “Estava ela no último mês de gestação, quando meio sonolenta, já de camisola, mas ainda de pé, narcisicamente se contemplava no espelho do banheiro. Estava inebriada com a mudança do próprio corpo” (Evaristo, 2020, p. 14). Trata-se da pele tri-partida: o corpo como a primeira pele, a vestimenta como a segunda e a arquitetura sendo a terceira.

As residências em que a mãe trabalha com faxina ficam na parte nobre da cidade, em que as crianças se deslocam até o local para permanecer parte dos dias, sendo o espaço de frequentação diária e, posteriormente, desejo por pertencimento naquela realidade distinta e financeiramentem mais privilegiada: “A gente estudava pela manhã, e à tarde ela nos levava para as casas que quase sempre ficavam na zona sul da cidade” (Tenório, 2018, p. 20).

A narradora, Estela, descreve como as residências dos patrões da mãe lhe pareciam um lugar de familiaridade na infância, pois eram mantidos por horas ali, ao qual tinha dimensões mais amplas do que o lugar em que vivia com a família, bem como um maior suporte ao lazer e, assim, se tornavam objetos de sonho e interesse pessoal: “No fundo, eu até gostava porque me habituava àqueles espaços, me imaginava morando naqueles apartamentos enormes, dormindo naqueles quartos grandes. Em algumas dessas casas havia piscinas e tudo” (Tenório, 2018, p. 20).

A primeira errância na vida de Estela ocorre com a mudança da família para a outra área periférica do Rio Grande do Sul. O espaço é descrito como pequeno, mal comportando a personagem e os familiares, por analogia à simplicidade e à notória transitoriedade do estilo de vida. No meio rural, os símbolos arquitetônicos elucidam a relação direta com o ambiente em resistência aos ritmos da vida, com Estela e os demais, sujeitos pretos, sendo postos às margens do meio urbano: “Fomos morar numa casa em Viamão. Era um lugar mais rural, menos habitado. A casa era simples, de madeira, com dois cômodos apenas, o banheiro ficava do lado de fora” (Tenório, 2018, p. 31).

A mudança para a casa nas bordas rurais da cidade, em complemento às características da residência, enfatiza as dificuldades de acesso aos recursos básicos e serviços públicos, seja pelo despejo enfrentado ou o banheiro do lado externo, nos mesmos moldes da discriminação sistêmica e da falta de representação política. A nova casa de Estela sintetiza a fuga às pressões da cidade, bem como a luta contínua por equidade e busca por dignidade no núcleo familiar: “Morávamos no mesmo terreno do seu Elisier, um senhor aposentado que alugava aquela casinha por um valor bem abaixo no mercado” (Tenório, 2018, p. 31).

Os espaços arquitetônicos da narrativa são marcados pela manutenção por parte da família protagonista. Em um primeiro aspecto, o lar em que vivem, a casa que fazem morada, fica em um quintal partilhado, o qual o menino mais novo trabalha na capina: “Dias depois, meu irmão Augusto foi contratado pelo seu Elisier para limpar o terreno com uma enxada” (Tenório, 2018, p. 34).

Em segundo instante, mantém-se recorrente as faxinas nos bairros nobres da cidade por parte da figura materna, e posteriormente, devido a debilidade de saúde, realiza-se com o auxílio de Estela: “Um dia, voltando cansadas depois de termos limpado duas casas grandes em Ipanema, vimos uma movimentação esquisita na nossa rua” (Tenório, 2018, p. 35).

A moradia da família de Estela, após a invasão e violência sexual praticada por homens contra a figura materna, se transpõe para o conjunto habitacional, espaço cedido na casa de Conceição, amiga de infância da mãe, e igualmente mulher preta, sendo a personagem incluída no repertório elencado das cores preto e branco presentes na narrativa: “Ela tinha os dentes muito brancos, que contrastavam

com a pele negra dela" (Tenório, 2018, p. 47).

Deste modo, quanto à dimensão arquitetônica, reduzida e emergencial, torna-se, no decorrer da obra, o refúgio da personagem-narradora: "Tivemos de dividir um apartamento de quarto e sala com ela e os três filhos" (Tenório, 2018, p. 47). O lugar de transição e lazer da residência, a sala de estar, passa a ser o dormitório da família recém-chegada e abrigada: "A Conceição improvisou uma cama no meio da sala para nós três, feita de cobertores e lençóis" (Tenório, 2018, p. 48).

A arquitetura e distribuição dos móveis na casa de Conceição são descritas como humildes, moradia pequena para o número de membros presentes na família, e justamente por isso vive desorganizada, servindo de reflexo às condições financeiras, e por vezes, do estado de alma, das personagens presentes.

Em um momento que adentra o quarto principal na companhia de Vitor, filho da dona, para jogar videogame, torna-se possível evidenciar como os recursos se constroem com estranhamento para Estela, que não se via ali como pertencente, evitando cruzar aquelas portas fechadas e, metaforicamente, estando em um contínuo entre-lugar:

> Fomos para o quarto da Conceição, e aquele espaço era uma mistura de quase tudo. Havia uma cama de casal que estava permanentemente desarrumada. De vez em quando a Conceição ou a Simone até arrumavam, mas sempre vinha alguém deitar nela ou jogar coisas em cima. As portas dos dois guarda-roupas não fechavam direito porque estavam sempre abarrotadas de cobertores e sacolas de tudo que era tamanho. Ao lado deles, havia um beliche onde dormiam o Vitor e o Fábio. A Simone e a Conceição dormiam na cama de casal. [...] Quando eu saí, ele fechou a porta do quarto (Tenório, 2018, p. 74 e 75).

Na segunda parte do romance que acompanha a trajetória de Estela, "A margem esquerda do coração", há a errância do Sul para a cidade do Rio de Janeiro, em que a protagonista observa as mudanças arquitetônicas do novo bairro, em ambiente desconhecido, e tenta se familiarizar com a rotina: "Explorávamos, observando as casas, as ruas e escutávamos os latidos dos cães" (Tenório, 2018, p. 89).

O espaço da nova residência habitada pelos irmãos desponta como um repertório das experiências vividas pela proprietária, a madrinha Jurema, que tem objetos guardados para se tornar espelho das atuações anteriores no mundo em

que ocupa: “Quando chegamos na casa, a madrinha foi nos mostrando cada um dos cômodos. Mostrou o seu quarto cheio de bonecas e produtos de salão de beleza” (Tenório, 2018, p. 91). Neste viés, a descrição dos traços visuais no quarto da madrinha serve como extensão da personalidade, transpondo o caráter decorativo, enquanto elo de comunicação dos afetos.

Deste modo, ao mostrar cada cômodo, a madrinha revela o espaço junto a partes de si. O ambiente arquitetônico é um reflexo dos agenciamentos estéticos, valores e posição socioeconômica. O quarto, com objetos específicos, se metamorfoseia discursivamente em uma janela para entender quem o sujeito é e como se vê. A ênfase em produtos de beleza indica a valorização à aparência e a manutenção da imagem, assim como as bonecas refletem o direito ao lúdico.

Por conseguinte, o trecho a seguir sobre a madrinha Jurema menciona o trabalho com a limpeza de moradias e a costura para fora, utilizando as atividades para construir a personagem multifacetada e habilidosa, emergente enquanto uma persona de adaptabilidade, cujo labor é reconhecido como parte essencial da resistência: “A madrinha Jurema já tinha feito muita coisa na vida; trabalhou limpando casas e também costurava para fora” (Tenório, 2018, p. 91).

Em contraponto, a descrição da residência de outra personagem, a vizinha que empresta o telefone fixo para Estela e o irmão falarem com a mãe que não se mudou junto para o Rio, é descrita com outro direcionamento narrativo: “Na casa da dona Julieta havia muitas coisas velhas” (Tenório, 2018, p. 94).

Os móveis na residência da vizinha dona Julieta carregam o caráter de tradição. Itens escuros, comumente associados ao estilo clássico, de forma cumulativa à longevidade do ambiente elaborado textualmente. A escolha indica o apreço pela história e as coisas que persistem à temporalidade: “Os móveis escuros e bonitos davam uma ideia de que a casa era mais velha do que parecia. Era uma sala grande, mas não como as que eu e minha mãe limpávamos” (Tenório, 2018, p. 94).

Quanto ao papel do livro, e consequentemente da intelectualidade, presentes na casa, registra-se a presença de muitos, guardados na estante que se assemelha à uma cristaleira, em valorização ao conhecimento e a educação. O móvel referido, geralmente usado para guardar itens valiosos como coleções de vidros e cristais, é

ressignificado para guardar livros, elevando o estatuto a objetos preciosos em exibição: “Dona Julieta foi professora de português, e por isso tinha muitos livros em casa, a maioria guardada dentro de uma estante que parecia uma cristaleira” (Tenório, 2018, p. 94).

Deste modo, pode-se compreender a descrição dos móveis e livros como forma de arquitetura do invólucro do corpo literário. Assim como as roupas e acessórios são escolhidos para compor a aparência, os objetos na casa de dona Julieta são dispostos e organizados para criar a atmosfera valorosa. A arquitetura inscrita pela residência, portanto, funciona como vestimenta para a história de vida. A espacialidade inscrita nos meios domésticos produz uma narrativa silenciosa e, notadamente, eloquente, sobre os modos de afirmação da dignidade negra, em que cada objeto, móvel e arranjo revela estratégias de pertencimento, distinção e elaboração memorialística frente a um país historicamente marcado pela negação dos mesmos valores.

O espaço habitado presentifica-se no romance como traço do repertório psíquico das personagens, em um relato das carências afetivas, que ocorre pela ausência paterna, com a protagonista se comparando com uma casa: “Agora percebo que a falta faz isso: ergue uma casa dentro da gente e sempre há alguém que vai bater na porta e nos lembrar de que a casa está vazia” (Tenório, 2018, p. 105). Em Jeferson Tenório cabe direcionar quanto à questão da ausência, do peso da incompletude, conforme o direcionamento posto em Bachelard (1993). Sob esse prisma, nota-se que o vazio e a ausência estão ligados as errâncias memorialísticas.

Na parte três, “A margem direta”, que finaliza o texto de Tenório, evidencia-se no discurso do outro a casa como espaço da idealização de acolhimento para Estela, que se encontra grávida de Francisco na adolescência: “Após o almoço, Francisco disse que tinha de voltar para a ferragem. Falou para eu ir para casa descansar, que agora eu era uma mulher grávida e precisava de todo o cuidado possível” (Tenório, 2018, p. 194 e 195).

Em sentido contrário ao esperado pelo companheiro, Estela encontra certa possibilidade de abrigo para si na solidão da residência em que mora. Ao fim, se sente protegida e decidida do futuro, em que não incluía a maternidade indesejada, para assim realizar o aborto: “Fui para casa e tomei os comprimidos. No meio da

madrugada, a dor apareceu aguda e violenta, como se minhas entranhas estivessem retorcidas" (Tenório, 2018, p. 195).

É neste sentido abordado na análise que se encerra o olhar distópico da protagonista a respeito das espacialidades que lhe foram permeadas, de modo que o que está por vir lhe parece desconhecido, mas, fundamentalmente, subversivo:

> Ao considerarmos que a distopia é a sinalização de um mundo doente, podemos tomar o questionamento sobre esse mundo e a busca de uma nova realidade como passos para alcançarmos uma utopia possível. É o que faz Estela ao final de sua trajetória: a menina que quer ser filósofa não permite o seu aprisionamento em estruturas que irão limitar a sua liberdade ou tirar a sua dignidade (Barth; Verardi, 2023, p. 3).

A obra de Itamar Vieira Junior (2021), *Doramar ou a odisseia,* no conto "A floresta do Adeus", realiza a descrição arquitetônica do espaço ocupado pelas personagens, criando a visualidade da decadência e do abandono. Os detalhes visuais descrevem as condições habitacionais, o que é sugerido na narrativa sobre a imagem do declínio: "Essa casa que sem sua presença se arruína, ostenta fendas nas paredes, goteiras no telhado, musgos crescendo em seus cantos, mato onde houve flores, abandono onde existia zelo" (Vieira Junior, 2021, p. 16).

A disposição arquitetônica no conto faz uso da metáfora da árvore morta e dos cogumelos como simbolismo. A primeira imagem evoca a ideia de morte e desolação, enquanto a segunda, com os fungos crescendo, representa-se o processo de decomposição e renovação, em uma reflexão sobre a passagem do tempo, a transitoriedade a inevitabilidade da mudança na vida: "[...] meu corpo quase levita porque o espera naquela casa que agora apodrece como uma árvore morta, com cogumelos que crescem em sua podridão úmida" (Vieira Junior, 2021, p. 17).

Por conseguinte, próximo ao fim do conto, a descrição da morada como lugar de acolhimento e generosidade, com pé-direito alto e amplo espaço, cria o contraste marcante com a imagem anterior. Destaca-se a memória da hospitalidade comunitária, sugerindo que, para além das diversidades, há espaço para a resiliência, com a descrição física que transcende e evoca temas universais: "Nossa casa de pé-direito alto, grandes janelas e portas abertas, casa generosa que acolheu pobres e viajantes, onde o trabalho nunca foi um fardo, mas a sincera

alegria da vida" (Vieira Junior, 2021, p. 22).

Neste trecho demonstrado de Vieira Junior, é possível aproximar a memória, o espaço habitado e o direito à democracia, assim como observam Barbosa e Vannuchi (2009, p. 59-60): "A reconstituição da memória, fundada na verdade, é, consequentemente, um passo histórico necessário e imprescindível à consolidação democrática".

Em "O que queima", terceiro conto de *Doramar ou a odisseia* (Vieira Junior, 2021), ao tratar da construção das espacialidades na literatura, observa-se a casa como personagem por si só, refletindo o estado emocional dos protagonistas e servindo como metáfora para os desafios enfrentados. Em início, o ambiente é introduzido como símbolo da conquista e do trabalho e, adiante na narrativa, é apresentado com o receio da perda: "Depois de vinte anos de trabalho e muita economia, o casal conseguiu comprar a primeira casa" (Vieira Junior, 2021, p. 27).

Deste modo, sugere-se ao longo do conto a relação de aprofundamento emocional entre o casal e o espaço habitado que foi adquirido: "Alguns diriam diziam que eles renunciaram até mesmo a ter filhos, que não cabiam no planejamento, no qual a casa era a prioridade; afinal, antes dos filhos, precisavam ter um lar" (Vieira Junior, 2021, p. 27).

Neste sentido, mesmo que a área construída represente a realização dos planos matrimoniais, há indícios de tensão desde o princípio, com referências aos reparos necessários: "Iluminada, com amplas janelas, precisava de reparos, mas nada que o saldo bancário de que dispunham não pudesse dar conta" (Vieira Junior, 2021, p. 27). Desta forma, os problemas na casa espelham os desafios pessoais enfrentados, em articulação que se torna o eixo de conflito do conto.

Desta maneira, percebe-se no texto a mudança de disposição dos móveis sem consentimento do casal: "Foi nesse estado de graça, ao voltar no fim do dia para a residência, que encontrou os móveis dispostos em lugares diferentes. Não, a faxineira não faria nada parecido sem nos consultar" (Vieira Junior, 2021, p. 30), assim como, os sinais de deterioração residencial, percebidos sob a ótica do protagonista masculino, o esposo de Ana: "Percorro os cômodos e todos os móveis parecem ter se deteriorado em poucos meses. As paredes descascam e me parece que Ana retira grandes placas da pintura com as mãos" (Vieira Junior, 2021, p. 32).

Os aspectos catárticos na narrativa coincidem com os momentos de crise na vida dos protagonistas, como a demissão da mulher que se refugia na edificação: “Na semana seguinte à demissão, a mulher ficou reclusa na casa, com as janelas e as cortinas cerradas” (Vieira Junior, 2021, p. 31).

Por assim, as mudanças não autorizadas refletem a perda de controle sobre o ambiente, correspondendo a sensação de perda sobre as vidas das personagens que protagonizam a narrativa, e que incialmente almejavam encontrar conforto no local: “A mulher voltava do trabalho ansiosa, no fim do dia, desejando tirar os sapatos desconfortáveis apenas para poder sentir os pés de novo no fresco do piso” (Vieira Junior, 2021, p. 28).

Entretanto, com a progressão fatídica dos acontecimentos, o sentimento da protagonista quanto à casa se inverte em estranhamento: “Foi quando encontrou a residência com as luzes acesas. Devo ter esquecido, pensou. Jogou a bolsa no sofá e seguiu para a cozinha” (Vieira Junior, 2021, p. 29). Depois, percebe-se a busca por um controle mais protetivo: “Na manhã seguinte, pediu ao chaveiro que trocasse as fechaduras” (Vieira Junior, 2021, p. 31). Por derradeiro, em aversão estendida à construção que vivia, toma-se pelo descontrole do meio: “O trinco das portas, as janelas de vidro e os pequenos lustres do teto vibravam de forma permanente” (Vieira Junior, 2021, p. 31).

A narrativa do conto constrói a sensação de que o imóvel está vivo, respondendo aos humores e às experiências das demais personagens, com destaque a da esposa. Interpreta-se os dados como projeção do estado de alma da personagem na espacialidade posta discursivamente, como constatado pelo marido de Ana, tal percebido em Vieira Junior (2021, p. 32): “[...] me intriga constatar que a casa parece ter sido dominada por essa perturbação, como se não fosse apenas ferro, concreto e vidro, mas também de alguma forma se movimentasse pelos humores de minha esposa”.

A declaração de outra personagem do conto, Som-de-Pé, em narrativa paralela e interligada a do casal, sobre não habitar a casa, mas a terra, sugere o distanciamento emocional da propriedade. O desapego reflete a tentativa de escapar das pressões traumáticas associadas à construção arquitetônica e, possivelmente, reinventa ao aspecto identitário, buscando encontrar a sensação de pertencimento

em outro lugar: “Foi quando disse que não habitaria uma casa, a própria terra seria sua morada” (Vieira Junior, 2021, p. 28).

Neste sentido, de modo opositivo, Ana encontra a moradia vazia logo no momento de aquisição, como constatado no início da narrativa: “Foram recebidos na casa já vazia, ela e o marido, pela antiga proprietária” (Vieira Junior, 2021, p. 27); porém, esta já não é mais a percepção que detém sobre a residência, acreditando que vem sendo corriqueiramente visitada pela antiga proprietária, que não desapegou do imóvel, a percebendo indiretamente dentro das intimidades da edificação: “Sentia sua presença quando constatava os assentos do sofá ou das cadeiras quentes, ou quando era atingida pelo cheiro da carne de frango cura que a nauseava” (Vieira Junior, 2021, p. 31 e 32).

Deste modo, na perspectiva narrada pela personagem do marido, parte da dissociação e dos conflitos presentes na casa se originam pela desorganização emocional da esposa, após comprarem a propriedade, e não necessariamente pela antiga dona que vasculha os cômodos alheios, como acredita outrora Ana, e esta, termina adoecendo profundamente: “Digo isso porque, quando ela está dormindo, vejo o branco da tinta por baixo de suas unhas” (Vieira Junior, 2021, p. 32).

No trecho discutido, a referência sugere a personagem interagindo com a estrutura da casa, possivelmente de maneira destrutiva. Revela-se, assim, a conexão visceral entre a personagem e a morada, no qual o espaço se torna parte da experiência pessoal e afetiva à dois. Ou melhor, ao tratar do texto, à três, quando se contabiliza o terceiro membro atuante da relação.

As frases escritas nas paredes da moradia surgem como interferência ao espaço arquitetônico. A intrusão, concomitante a contribuir para a atmosfera perturbadora do ambiente, transforma a estrutura do espaço em um suporte de expressividade da mulher: “Nas últimas semanas vi frases aleatórias, quase versículos bíblicos, escritas nas paredes” (Vieira Junior, 2021, p. 32).

Por conseguinte, é descrita a situação que afeta diretamente a integridade física da residência, ao qual resulta nos danos materiais: “Parecia que havia ocorrido um pequeno acidente doméstico, a cortina da janela talvez tivesse voado com o vento e alcançado a chama do queimador do fogão” (Vieira Junior, 2021, p. 33). Destaca-se a vulnerabilidade do espaço construído e daqueles que o habitam, e

como tais eventos influenciam para ambos na forma, função e integridade.

No texto “Alma”, quarto conto da obra por Itamar Vieira Junior (2021), o espaço habitado contribui para criar a ambientação que reflete as condições de vida das personagens e as relações subjacentes. A casa branca surge como símbolo de propriedade e domínio dos senhores escravocratas sobre a terra e as pessoas que trabalham nela. A edificação representa o lugar de controle, em que os violadores residem e exercem autoridade sobre os demais indivíduos: “[...] deixei o mar e a água, deixei plantações de cana e casa branca, deixei o moinho d’água, os carros de boi” (Vieira Junior, 2021, p. 36).

Neste viés, pelo espaço habitado ressalta-se a condição subalterna imposta à protagonista, cujo lugar de residência está intimamente ligado à casa dos opressores. A morada está no fundo da casa, o que denota a posição marginalizada: “[...] e eu, se era uma alma, era posse daqueles senhores, minha morada era o fundo da sua casa branca, era meu corpo, foi dali que saí, andei para a frente” (Vieira Junior, 2021, p. 36).

Na narrativa de Vieira Junior, a mudança para o sobrado na cidade indica a alteração na disposição arquitetônica, refletindo as mudanças nas dinâmicas socioeconômicas, bem como a decadência social dos senhores e a primeira transformação significativa nas relações de domínio: “[...] éramos muitas mulheres que serviam no princípio, quando estávamos no engenho, até que eles perderam o engenho, vieram morar num sobrado na cidade” (Vieira Junior, 2021, p. 36).

Deste modo, ao revelar a moradia de barro ao fundo da roça, sugere-se a maior simplicidade e o aspecto de vida comum, porém, libertária para aquele contexto: “[...] aquela casa que apareceu no meu caminho era só mais uma casa, havia uma roça de milho que crescia lenta” (Vieira Junior, 2021, p. 43).

Neste sentido, constata-se o contraste com a grandiosidade e o poder violento associados à casa dos escravizadores, como caracteriza Vieira Junior (2021, p. 43) “[...] era uma roça pequena, havia uma casinha de barro ao fundo, com as janelas fechadas, era como um lugar abandonado, como o sobrado que tranquei e depois enterrei a chave, o sobrado branco onde era cativa dos meus senhores”.

A construção arquitetônica utiliza recursos naturais, projetando a forma de resistência e independência da protagonista Alma em relação aos antigos

abusadores, de modo convergente com a expressão da busca por autossuficiência: “[...] encontrei palhas de buriti e subi no buritizeiro para tirar suas palhas com o facão velho da beira da estrada, tirei vara de pau para erguer uma palhoça, era uma sombra para ser minha morada” (Vieira Junior, 2021, p. 50).

Deste modo, a construção da morada atravessa o momento de autonomia e empoderamento para a protagonista feminina, que busca escapar das condições opressivas do sobrado em que foi obrigada a prestar serviços: “[...] amassou o barro com a água da fonte que eu trazia na tina de água na minha cabeça, e levantamos a casa que seria nossa morada, e que refizemos muitas vezes ao longo da nossa vida” (Vieira Junior, 2021, p. 51).

A construção de novas casas e o estabelecimento da comunidade autossuficiente é evidenciada no conto. Ao usar materiais disponíveis na região, as personagens demonstram independência e habilidade para criar o contexto habitável e acolhedor para as famílias. Sugere-se, a partir do espaço habitado, o crescimento e a expansão comunitária, ao qual cada indivíduo encontra seu lugar e contribui para a coletividade, como se evidencia em Vieira Junior (2021, p. 51) “[...] levantamos as paredes, cobrimos com as palhas de buriti que trocávamos a cada verão, muitos filhos nasceram, outros irmãos de longe foram chegando e tiveram terra para roça e barro para construir suas casas”.

Ao longo do texto, a protagonista expressa o desejo de escapar das condições opressivas do sobrado, em que a vida é caracterizada negativamente: “[...] eu queria ir embora, a vida no sobrado era uma tormenta, meu coração vivia cheio de aflição” (Vieira Junior, 2021, p. 52).

No conto, percebe-se a desconexão entre as condições vivenciadas pelos senhores e pelos sujeitos escravizados. Enquanto os opressores desfrutam do conforto luxuoso, todos os demais enfrentam restrições e dificuldades: “[...] naquele sobrado não cabiam as coisas que eles trouxeram do engenho, eu tinha que polir cada prata, cada cristal, todos os dias, tinha que lavar o chão” (Vieira Junior, 2021, p. 52).

Por assim, outro ensinamento presente na obra é a conexão entre o espaço corporalizado e a ancestralidade, estabelecidos pelas dinâmicas da protagonista, como pode ser percebido pela prática religiosa. Verifica-se na menção à casa-

grande o local de opressão, bem como a estrutura arquitetônica é símbolo do sistema escravocrata e das relações desiguais entre senhores e escravizados, sendo a casa-grande o centro de domínio dos primeiros mencionados.

Neste sentido, Alma elabora a prática de louvar ao deus Sàngó nas matas, e a religiosidade emerge como forma de resistência e preservação cultural da identidade dos antepassados africanos. As matas formulam a espacialidade de liberdade, na qual os escravizados podiam se reconectar com as tradições ancestrais longe do controle da casa-grande.

Deste modo, ao pedir para o deus dos seus antepassados, Sàngó, para guerrear com a divindade dos homens brancos, a protagonista busca proteção divina e força na espiritualidade para enfrentar as adversidades. A solicitação da personagem feminina negra reflete a crença na intervenção divina como forma de revide aos sistemas de exploração: “[...] eu só podia pedir ao deus dos meus antepassados, a Sàngó, que louvávamos nas matas longe da casa-grande, só podíamos pedir a Ele que guerreasse com o deus dos nossos senhores” (Vieira Junior, 2021, p. 53 e 54).

Em “A oração do carrasco” (Vieira Junior, 2021), o espaço habitado surge pela alusão ao chão que sugere o ambiente residencial, pelo qual o material da madeira é usado para revestimento dos pisos, bem como se pode notar o aconchego associado à memória da personagem: “Sobre o chão de madeira que ele pisar por último, não haverá sujeira. Seus pés deslizarão hesitantes. Ao tocar o chão, lembrará da casa de sua mãe muito limpa” (Vieira Junior, 2021, p. 57).

Neste trecho, há a conexão entre a espacialidade e as referidas lembranças afetivas. A limpeza da moradia da mãe, descrita com um toque distintivo, evoca a ambientação meticulosamente cuidada, acolhedora e idealizada. Desta forma, a espacialidade influencia e é moldada pelas experiências pessoais e estados de alma dos indivíduos nas poéticas.

O conto “Na profundeza do lago” (Vieira Junior, 2021), exibe pela construção do ambiente existencial a transmutação do meio, passando do estado de desamparo, quando a personagem conhece a residência, até o momento do presente narrativo, como pode ser percebido, assim como, pela evocação à morada e ao jardim, se destaca o simbolismo de reestruturação: “[...] ela pôde ver, à luz

fraca, o quanto aquele ligar havia se modificado: do abandono quando o visitou pela primeira vez, no momento da compra, ao jardim agora colorido e bem cuidado" (Vieira Junior, 2021, p. 88).

A casa dos protagonistas é descrita com o alpendre enquanto estrutura arquitetônica para a contemplação e interação com o ambiente externo, que se revela exuberante, em sua beleza natural e, em um primeiro momento, que parece harmônica com a residência construída. Em seguida, revela-se o oposto: "A casa com o alpendre largo se erguia solene à beira de um lago com um espelho d´água brilhando àquela altura do dia. Um lago do qual ela não se recordava" (Vieira Junior, 2021, p. 88).

O alpendre, comumente caracterizado por uma plataforma coberta e sustentada por colunas, que se estende ao redor da entrada principal da casa, serve como espaço de lazer para a protagonista: "Mesmo depois de o ajudante chegar, permaneci sentada na cadeira de balanço, que eu havia virado quase instintivamente para o horizonte do lago" (Vieira Junior, 2021, p. 92).

A seguir, na espacialidade arquitetônica e urbanista, têm-se três símbolos fundamentais: o pomar, o jardim e o lago. O pomar é mencionado como parte da paisagem no entorno da casa, que consiste na árvore frutífera plantada geralmente de maneira organizada, fornecendo recurso alimentar, em contraste aos povos oprimidos na redondeza e deixados em situação de extrema desigualdade. O jardim desenha o cuidado com a vegetação ao redor, em situação de possibilidades aquisitivas. Por terceiro, o lago na proximidade conclui a trindade da ascensão tida pela família em destaque: "Na manhã seguinte, ela pôde admirar cada canto da paisagem ao redor da casa. O pomar, o pequeno e bem cuidado jardim e o lago" (Vieira Junior, 2021, p. 88).

Desta maneira, no espaço construído, denota-se a busca da personagem por familiaridade e o forte aspecto intuitivo, que a faz ficar com a atenção voltada para o lago, ponto de tensão e clímax narrativo, em que se esconde o muro. Percebe-se a desconexão temporária com atividades de lazer, que normalmente preenchem o tempo, devido ao estado de inquietação emocional com o meio e que afeta diretamente as relações: "Nos primeiros dias depois da partida do marido, dormiu na

rede sem conseguir avançar na leitura dos livros que havia trazido” (Vieira Junior, 2021, p. 89).

O texto de Vieira Junior (2021), “Inquieto rumor da paisagem”, narra o quarto sem iluminação adequada e circulação de ar, em uma atmosfera de confinamento. A condição descrita sugere a precariedade e a vida negligenciada que é experienciada pela personagem, resgatando as condições históricas de opressão. A referência à "ilha do Norte” emerge como alusão à geografia histórica associada à escravidão e ao comércio de pessoas que foram escravizadas, conectando o espaço habitado à história colonial: “Você acorda num quarto escuro e sem janelas. Olha para o teto e observa a lâmpada que pende e flutua num mar de manchas e mofos, a vaga lembrança da ilha do Norte” (Vieira Junior, 2021, p. 95).

A relação da protagonista com o espaço arquitetônico da casa condiz com a ideia de estar estagnado naquilo que deveria lhe proporcionar o momento de descanso, tal qual o peixe encontrado moribundo na ilha, transpassando a sensação de ser levada ao limite, projetando as experiências históricas de confinamento do povo: “A cama baixa sustenta seu corpo encalhado no firmamento da casa” (Vieira Junior, 2021, p. 95 e 96).

Adiante, depreende-se a espacialidade do sobrado como símbolo de resistência, mesmo que esteja em aparentes ruínas. Deste modo, a inspeção da personagem dentro do ambiente anuncia as práticas de domínio sobre os corpos, vigentes desde os períodos de colonização: “Quando chegou ao sobrado, que resistia, ainda que parecesse mais uma ruína, olharam seus dentes, mediram-na de cima a baixo, apalparam seus seios” (Vieira Junior, 2021, p. 96).

Por conseguinte, é notada a presença da iluminação dentro das residências, em uso utilitário e de indício narrativo da luz. A limpeza das mãos nas vestes resgata os rituais de purificação e preparação, conectando a prática cotidiana com os aspectos profundos da identidade sociocultural da mulher: “Numa ou noutra casa, ela viu lamparinas acesas, queimando a gordura branca da baleia. Foi nesse caminho da praia para a casa que limpou as mãos nas vestes, tingidas de sangue” (Vieira Junior, 2021, p. 97).

“Meu mar (fé)” (Vieira Junior, 2021) constrói a visualidade da dimensão da arquitetura partindo do viés da decadência e da deterioração urbana. A comparação realizada contribui na sugestão do ciclo de destruição e potencial reconstrução, refletindo os desafios enfrentados pela comunidade local em uma leitura histórica, como se percebe em Vieira Junior (2021, p. 98): “Secávamo-nos nos restos de luz, e então voltávamos para Baraka, caminhávamos na escuridão por suas ruas arruinadas, seu chão de terra, suas casas se desmanchando como uma colmeia que se renova”.

Desta forma, em contraste à citação anterior, a menção seguinte, a respeito das moradias, demarca a disparidade socioeconômica dentro da comunidade, no qual algumas áreas são bem mantidas, mas, já outras, estão em estado corrosivo: “Baraka estava cercada de boas casas, dos poucos prósperos de nosso país” (Vieira Junior, 2021, p. 98).

Ao fim do texto, a revelação da venda de residências indica a decisão drástica da personagem principal, ao qual foi motivada pela necessidade econômica no momento de realizar a travessia. Neste momento, evidencia-se o papel central que a propriedade imobiliária desempenha na vida das personagens, vista enquanto recurso utilizado em tempos de crise para a manutenção da sobrevivência pessoal: “Vendemos a casa que habitávamos, a outra casa que herdamos de seu pai e que rendia o parco para nos saciar a fome, para pagar a travessia até o porto da Bahia” (Vieira Junior, 2021, p. 98).

Em “Doramar ou a odisseia” (Vieira Junior, 2021), a cidade e as ruas são descritas como espaço dinâmico e multifacetado, sendo a arquitetura urbana o meio de ambientação para a vida cotidiana, contrastando com a intimidade do lar: “O certo seria avançar para a cidade, mergulhar nas ruas, esquecer a tarde, o banho tomado, as cores no espelho, a casa limpa” (Vieira Junior, 2021, p. 113). Evidencia-se a referência às cores e ao banho enquanto sugestão da preocupação estética, tal e qual o recurso de contraponto entre a espacialidade privada e a pública.

No conto, ocorre pela descrição do portão em estado de deterioração a transição para o mundo possível de Doramar, protagonista, que se percebe em confronto à barreira que separa as distintas realidades; a casa arrumada e a comunidade do outro lado da avenida, assim como as articulações sociais que

enfrenta no dia a dia.

Desta forma, pelo espaço descrito nos detalhes do portão de acesso ao exterior, evidencia-se o aspecto de falta de manutenção, contrastando com a ordem e a limpeza interna da casa ao qual se trabalha e realiza exaustivamente as tarefas: “Um portão enferrujado era o portal para o mundo possível de Doramar. O que ela esperava de um fim de tarde? O que pensava em fazer?” (Vieira Junior, 2021, p. 113).

A residência arrumada pela personagem é a espacialidade que surge como símbolo da posição imposta à Doramar na sociedade, responsável por manter a ordem para a família que a mantém sob condições sub-humanas de trabalho, como se percebe em Vieira Junior (2021, p. 113): “Antes de tomar banho, de se refrescar no chuveiro frio do banheiro das dependências de empregada, [...] de olhar a casa perfumada e ordenada, ela tinha um plano, um encontro, que havia esquecido diante do inesperado”.

Neste sentido, evidencia-se, no trecho em análise a seguir, o aspecto da visualidade espacial do controle na vida da personagem: “Por um instante pensa na casa arrumada, em seu trabalho de servir a uma família, no chão limpo, nas roupas passadas, na comida feita, na mesa posta, no telefone atendido, no amanhã, no depois do amanhã” (Vieira Junior, 2021, p. 114). Desse modo, ao considerar a presença das vestimentas e da arquitetura que vestem e protegem os corpos, lê-se em Jankoska e Stevkovska-Stojanovska (2023, p. 10):

> So, while clothing is named as the “second skin” because it covers and shields the human body from the external elements and also serve as an aesthetic function, architecture is named as the “third skin” because it serves the same protective and aesthetic functions but on a bigger scale which regard the human body and its private environment.[16]

Desta forma, demonstra-se a visão da comunidade em ascensão populacional, no outro lado da avenida, enquanto lembrete da realidade menos

[16] Assim, enquanto o vestuário é denominado “segunda pele”, porque cobre e protege o corpo humano dos elementos externos e também exerce uma função estética, a arquitetura é denominada “terceira pele”, porque desempenha as mesmas funções protetoras e estéticas, porém em uma escala maior, relacionada ao corpo humano e ao seu ambiente privado. (Jankoska; Stevkovska-Stojanovska, 2023, p. 10, tradução nossa).

privilegiada e de certa autonomia que existe somado aos limites da residência que é mantida. Pode-se perceber a comunidade dinâmica e pulsante de vida, o que não deixa de refletir os desafios além-muros: “Do outro lado da avenida, via a favela crescer, as casas numerosas, homens, mulheres e crianças que subiam e desciam as escadarias” (Vieira Junior, 2021, p. 114).

No conto em análise, o agenciamento estético se refere ao aspecto visual e arquitetônico, o que se ilustra paralelamente à construção identitária de Doramar por intermédio dos lugares ocupados e as fronteiras enfrentadas. A residência arrumada, reproduzindo a lógica desumana de lhe reservar o quarto sem circulação adequada de ar, e a comunidade, por exemplo, despontam como espacialidades impositivas da posição social e contribuintes das aspirações de cunho íntimo: “Procuro no quartinho de empregada, meu quarto sem janelas, procuro na bacia de roupa, procuro dentro da máquina de lavar” (Vieira Junior, 2021, p. 126).

A protagonista se mostra confrontada mediante a dicotomia entre o que é imposto a ela (manter a ordem na casa) e o tempo de latência (o que se permite em um fim de tarde e os encontros esquecidos). No texto, evoca-se a superposição dos espaços habitacionais, ao qual a construção denuncia a falta de espaço urbano destinado aos menos privilegiados economicamente, sob a mesma perspectiva que se evidencia a hierarquia socioeconômica ao qual alguns são sobrepostos aos outros.

Neste sentido argumentativo, averígua-se pela referência aos fios de tensão e os postes a sugestão da precariedade e dos desafios ambientais enfrentados pelas comunidades às margens, em um sistema opressivo denunciado por Vieira Junior (2021, p. 121): “Aqui, as famílias construíram suas casas no ar, sobre o mar, sobre as famílias. Pessoas se amontoavam sem espaço, próximo aos fios de alta tensão, à luz amarela dos postes, em seu caminho de céu sem estrelas”.

Por assim, em um aspecto de intimidade e de degradação, a personagem ressalta o uso constante e a limpeza repetida dos azulejos da morada, oriundos da rotina mundana e da passagem temporal. Assim como, a proximidade com a cozinha demarca a intimidade na qual as fronteiras pessoais e funcionais se diluem, em uma leitura sensível e crítica da vida pós-moderna, que não é percebida tão

distante de moldes históricos de opressão: “Fui para o banheiro lavar o rosto, banheirinho de azulejos velhos e descorados de tanta lavagem, aquele banheiro que não fica muito longe da cozinha” (Vieira Junior, 2021, p. 124).

No conto “Voltar” (Vieira Junior, 2021), a primeira espacialidade é afastada e marginalizada, na qual a senhora vive, em um lugar remoto e, até então, pouco respeitado, bem como a condição de isolamento e negligência social da personagem. Pela presença arquitetônica do casebre, a construção simples e modesta, é possível evidenciar a simbologia da vida humilde: “[...] contatar a senhora que habitava o grotão da floresta para convencê-la a aceitar a parca indenização e deixar o casebre onde vivia” (Vieira Junior, 2021, p. 129).

Neste sentido, corrobora-se no conto a casa de madeira, que constitui um território da comunidade e do meio familiar. A construção, comum em áreas rurais e em meios tradicionais, evoca a vida compartilhada e um espaço de acolhimento, apesar das faltas vigentes: “[...] a xinguana, uma senhora idosa que habitava uma casa de madeira, abrigo de muitos filhos, crescidos e perdidos, e outros tantos netos, deu-lhe leite, mesmo já avançada em anos” (Vieira Junior, 2021, p. 130).

Por conseguinte, o casebre de tábua é descrito como a estrutura espacial na qual a vida e o seu oposto coexistem, refletindo a condição de existência marcada pela proximidade com a mortalidade. O espaço pequeno e superlotado é símbolo do ambiente de sobrevivência e de resiliência dos povos às margens presentes na narrativa: “Foi assim que xinguana se tornou sua mãe, e no casebre de tábua onde mal cabiam seus filhos e netos, vivos e mortos, foi que ‘a velha cresceu e aprendeu o dom do parto’” (Vieira Junior, 2021, p. 130 e 131).

A seguir, a descrição residencial reflete o estado de deterioração, assim como a ausência de manutenção e o fato de como se encontram os domicílios na proximidade, que servem de registro da comunidade em declínio e ambiente em desolação, ecoando a situação de abandono e mesmo de isolamento dos sujeitos estruturados: “[...] uma casa velha de madeira estragada, sem reparos, e cobertura de palha. Habitava esse casebre com seu cão, sendo que todas as casas espalhadas em um grande raio já se encontravam vazias” (Vieira Junior, 2021, p. 132).

Ao avançar a narrativa, a presença da dimensão da arquitetura revela a construção rudimentar e isolada, com a condição precária residencial refletindo a realidade na mais crua dureza, como a luta pela sobrevivência diária ao longo das gerações: “Foi quando a casa, uma choça, cabana velha, surgiu no horizonte sobre uma pequena elevação de terra e rocha” (Vieira Junior, 2021, p. 133).

No texto, a casa-grande institui a estrutura de poder e, consequentemente, exclusão, pelo qual infere-se a presença da criança de modo indesejado, e vista como aceitável em qualquer outro lugar, refletindo a dinâmica social de rejeição e marginalização associada a tal construção. O espaço se manifesta como um símbolo de condição, em divergência à simplicidade dos casebres e dos residentes: “Divina parecia não acreditar que eles se incomodassem com uma criança que nem mesmo quiseram, tanto faz se estaria com ela ou com outra pessoa, o importante é que não estaria na casa-grande” (Vieira Junior, 2021, p. 137).

Desta maneira, a seguir, o casebre, novamente mencionado, aproxima-se discursivamente das memórias e dos traumas das personagens que o ocupam. Destaca-se, no trecho adiante, a conexão com a vulnerabilidade associada à lugaridade, que desponta como recordação e expressão de experiências passadas: “Quando chegou ao casebre, recordou do umbigo numa caixa de fósforo” (Vieira Junior, 2021, p. 139).

Por conseguinte, o casebre, prestes a deixar a existência material, modela o refúgio final e lugar de paz para a personagem. A iminente destruição arquitetônica resgata a perda e a conclusão da jornada de busca por autoconhecimento. A espacialidade habitada em estudo, mesmo no estado de deterioração, serve enquanto espaço significativo de reflexão, como se destaca em Vieira Junior (2021, p. 142 e 143): “E ele habitou por um dia o casebre que seria tragado pelo lago da usina. Foi o lugar onde voltou à paz, sentiu coisas que talvez tenha procurado de forma inconsciente, sem nunca encontrar, por toda a vida”.

O último conto por Itamar Vieira Junior (2021), “manto de apresentação”, surge com a construção da dimensão da arquitetura no texto narrativo de modo que exibe a atmosfera intimidante e, por vezes, de opressão, refletindo como a espacialidade influencia continuamente a dinâmica emocional dos ocupantes. A

teoria da arquitetura incorpora a compreensão mais profunda de como cor, textura e materiais dos espaços afetam o bem-estar psicológico.

Deste modo, ao se pensar no conto que referencia a história de enclausuramento vivido por Bispo do Rosário, percebe-se as sensações narrativas de inquietação, ausentando-se espaços abertos e iluminados, que poderia emanar a noção maior de conforto: “[...] e aqui, na clausura deste quarto-forte de paredes escuras e sombrias, das portas de ferro e do grande ranger de suas dobradiças, da luz parca a iluminar seus ares” (Vieira Junior, 2021, p. 144).

No trecho em estudo, o impacto acústico contribui para a atmosfera introspectiva do espaço geral, ao qual o papel do som no design do ambiente, seja pelo ruído ou a ausência, influencia a experiência do repertório. Tal qual, a iluminação baixa e limitada afeta a percepção e o conforto visual na ambientação projetada para oferecer suporte, mas, é percebida com conotações de confinamento para o narrador, com o uso de materiais pesados e das cores densas.

Em *Torto Arado* (2019), narrativa do mesmo autor, a espacialidade é profundamente orgânica, vinculada ao barro, à terra e ao ciclo de edificação e de ruína. O chão, as paredes de barro e o trançado de madeira exposto funcionam como um arquivo da existência, guardando a intimidade e a memória coletiva da comunidade de Água Negra.

> Nunca havíamos andado no Ford Rural da fazenda ou em qualquer outro automóvel. E como era diferente o mundo além de Água Negra! Como era diferente a cidade com suas casas grudadas uma às outras, dividindo paredes. As ruas calçadas com pedras. O chão das nossas casas e dos caminhos da fazenda eram de terra. De barro, apenas, que também servia para fazer a comida de nossas bonecas de sabugo, e de onde brotava quase tudo que comíamos. Onde enterrávamos os restos do parto e o umbigo dos nascidos. Onde enterrávamos os restos de nossos corpos. Para onde todos desceriam algum dia. Ninguém escaparia (Vieira Junior, 2019, p. 15).

Construir e deixar tombar as casas é a gestualidade que reforça a consciência da impermanência, da dimensão da arquitetura permitida apenas a alguns, sujeita ao tempo, às chuvas e às estações, que se reabsorve no mesmo solo ao qual emergiu. O abrigo, nesse contexto, é o prolongamento do corpo e da vida que nele habita, impedido aos trabalhadores que perdure, assim como as

existências marginalizadas:

> Quando me senti melhor do ferimento comecei a construir uma nova casa. Não há como consertar as casas de barro, então o jeito é construir uma nova, em outra parte do terreiro. Era assim com todos que moravam na fazenda: enquanto fazíamos a nova, deixávamos a antiga tombar ali mesmo. Zezé ajudou a carregar o barro do rio, a cortar estacas para a forquilha e parede. Via como um encanto uma casa nascer da própria terra, do mesmo barro em que, se lançássemos sementes, veríamos brotar o alimento. Quantas vezes havia visto aquele ritual de construir e desmanchar casas e ainda me maravilhava ao ver se levantar as paredes que seriam nosso abrigo (Vieira Junior, 2019, p. 125).

Em *Salvar o Fogo*, terceira obra analisada de Vieira Junior, há um foco no jogo entre interior e exterior, marcado pelo movimento recorrente das pessoas nas janelas: “Os vizinhos espiavam das janelas de suas casas” (Vieira Junior, 2023, p. 24).

A luz que atravessa frestas, a penumbra dos cômodos, a espreita dos vizinhos e o horizonte visto da janela instauram a relação de permeabilidade entre o dentro e o fora, o privado e o comunitário: “Então ela deslizou não só pelo chão da casa mas também pela noite que reinava sobre o céu: a lua, um farol adentrando as frestas da janela como um convite para que o animal noturno deixasse a toca” (Vieira Junior, 2023, p. 12).

A tessitura corporal do lugar tensiona os contrastes entre moradias mais afortunadas ou menos, entre o mosteiro de madeira nobre e a precariedade das residências da Tapera. A materialidade, pelo pau-d’arco, linho e madeira negra, demarcam as desigualdades e as hierarquias sociais:

> Moisés caminhou pelos longos corredores do mosteiro com incontida admiração: as paredes ostentando pinturas antigas, o assoalho de madeira nobre rangendo com seus passos, os monges — como os que atormentavam a vida da Tapera — andando em silêncio e conjurando os próximos atos da guerra moral a serem incutidos no pensamento do rebanho (Vieira Junior, 2023, p. 315).

Nos dois romances, a lugaridade arquitetônica é inseparável da errância memorialística. Cada parede, telhado e janela carrega fragmentos de histórias pessoais e coletivas:

> Quando Donana levantou a cortina que separava o cômodo em que dormia da cozinha, eu já havia retirado a faca do chão e embrulhado de qualquer jeito no tecido empapado, mas não havia conseguido empurrar de volta a mala de couro para debaixo da cama (Vieira

> Junior, 2019, p. 11).

Em *Torto Arado*, a memória se ancora na terra e nos rituais de construção e destruição, como se a casa fosse o corpo que nasce, vive e morre: “A parede de terra, do barro que era o chão de Água Negra, voltou a ser terra de novo” (Vieira Junior, 2019, p. 171). Na obra *Salvar o Fogo*, o território tem maior possibilidades de mobilidade, atravessado por olhares, luzes e sombras, refletindo a circulação das personagens por campos diversos, em que o abrigo é proteção-exposição: “Menino se levantou e se pôs na janela, e no seu horizonte havia algumas árvores, a gente abelhuda da Tapera e o rio correndo para o lugar de sempre” (Vieira Junior, 2023, p. 105).

Seguindo o entendimento em análise, percebe-se que Vieira Junior constrói a geografia narrativa em que a arquitetura respira com as personagens, testemunhando a precariedade e o desejo do “eu”, como constata-se no trecho a seguir de *Tordo Arado*:

> O barro havia cedido, deixando à mostra o trançado de madeira que sustentava a parede da frente. Era como um corpo corroído que nos permitia ver os ossos. Que nos permitia ver a intimidade de uma casa, porque buracos e frestas já não cobriam o seu interior. E o interior de uma casa era tudo que tínhamos. Guardava segredos que nunca seriam revelados (Vieira Junior, 2019, p. 141 e 142).

Na narrativa de *Torto Arado,* o espaço desponta marcado por precariedade e transitoriedade, como percebe-se: “Sem contar no estado geral da casa, com paredes esburacadas e filetes de luz entrando pelo telhado, o que indicava que precisava de reparos ou de uma nova cobertura” (Vieira Junior, 2019, p. 94).

A materialidade frágil destacada no texto expressa a vulnerabilidade econômica e a condição de subalternidade que ainda impede a posse estável de morada aos sujeitos negros: “Queria uma com paredes caiadas e telhado de cerâmica” (Vieira Junior, 2019, p. 227).

A casa, incapaz de ser feita como espacialidade de abrigo e pertencimento, torna-se território de não-pertencimento, como no caso da narradora, mesmo após o casamento em busca de maior estabilidade: “Mas ali, na casa do homem com quem vivia, nos limites daquele casebre de paredes que ruíam, era uma intrusa. Não me sentia à vontade para reagir, nem que fosse de forma serena, sem rompantes de

violência nos gestos" (Vieira Junior, 2019, p. 101 e 102).

A remanescência construída é de instabilidade, em que o lar não se fixa e se dissolve com as intempéries, como se o tempo e o clima fossem cúmplices da história sistêmica de despossessão. Algo que, de fato, se revela pela ausência de políticas públicas que amparem os trabalhadores em território nacional, localizados em Água Negra, mas que poderiam estar em qualquer outra localidade, pois se trata de um tema universal: "Em troca, poderia se construir uma tapera de barro e taboa, que se desfizesse com o tempo, com a chuva e com o sol forte. Que essa morada nunca fosse um bem durável que atraísse a cobiça dos herdeiros" (Vieira Junior, 2019, p. 162).

A obra *Salvar o Fogo* resgata a função simbólica das espacialidades habitadas de modo a se associar à penumbra e ao improviso, à ostentação e à solidez: "O barraco estava sombreado, em silêncio, era uma penumbra, já não tinha janela e o teto era palha gasta" (Vieira Junior, 2023, p. 118). O contraste entre barracos e residências de telhados com materiais recentes em sua feitura evidencia a estratificação social dentro da mesma comunidade:

> Todo mundo paga, compadre, só o senhor fica inventando história", era o que diziam Mãozinha e Chico da Colmeia, padrinhos de metade da Tapera. Não me recordo se batizaram alguém da nossa casa. Sempre diziam e eu sempre me esquecia. Eles tinham as melhores casas: pintadas, telhados novos, portas e janelas de pau-d'arco maciço (Vieira Junior, 2023, p. 136).

As janelas se fazem abertas para a luz: "Um fio de luz entrava pela janela da diretoria e iluminava os objetos dispostos no ambiente" (Vieira Junior, 2023, p. 62), assim como, fechadas para preservar a saúde e resguardar o conforto interior da morada: "Luzia mantinha a janela fechada para que não apanhasse sereno (Vieira Junior, 2023, p. 64). Sob esse prisma, os habituais vãos de iluminação e de ventilação funcionam como limiares que controlam a entrada de mundo.

O texto investe na oposição entre espacialidades provisórias e seu oposto, criando o imaginário arquitetônico que oscila entre o desejo e a frustração na realidade que se faz marginalizada: "Casa de verdade, não as estalagens ou os barracos improvisados onde passavam meses, o tempo em que seus pais trabalhavam na colheita" (Vieira Junior, 2023, p. 226).

A descrição de ambientes luxuosos, como o quarto de dom Tomás, reforça o

distanciamento de classe, ao passo em que a observação minuciosa dos elementos arquitetônicos preserva na memória a alteridade e a exclusão: “Quando transpôs a porta do quarto de dom Tomás, observou o ambiente abastado de madeira negra, cortinas pesadas e lençóis de linho, como os lavados por Luzia” (Vieira Junior, 2023, p. 316).

Na referida obra em estudo, assim como em *Torto Arado*, o aspecto memorialístico se inscreve nos materiais das casas: “O telhado era antigo, formado por telhas nobres, diferentes das que recobriam as nossas casas e que mal se encaixavam” (Vieira Junior, 2023, p. 39). O espaço guarda marcas de uso, abandono e disputa. O que emerge dos lugares é indissociável da desigualdade estrutural, e a arquitetura funciona como arquivo afetivo e político, capaz de registrar rastros de perda e projeções do abrigo sempre adiado.

A errância se dá no modo como carregam lembranças corporificadas. Seja pelo posicionamento corporal de quem observa, em um limiar entre interior e exterior: “Luzia se postava junto à janela, fechava os olhos de quando em quando” (Vieira Junior, 2023, p. 32); pela recordação do incêndio na casa de Moisés e Luzia, diante a fragilidade da proteção doméstica: “Aos seis anos não podia imaginar que o fogo não queimaria apenas a velha cortina, mas alcançaria o teto e consumiria as ripas de madeira que sustentavam o telhado” (Vieira Junior, 2023, p. 20); ou mesmo por meio da tatilidade semples de se caminhar sobre a terra que recobre a moradia: “Seus pés deslizaram sobre o chão de terra batida, procurando o caminho para fora de casa. Quando se aproximou da cortina que separava o cômodo da sala, ela ergueu a cabeça e a seguiu com os olhos” (Vieira Junior, 2023, p. 11).

Em *Sobre o fundo azul da infância,* obra de Tônio Caetano (2020), o último conto, intitulado “Dançarinos”, desenha textualmente a arquitetura na narrativa pela casa da senhora que acolhe o narrador da chuva. No espaço interno, é possível perceber os ambientes integrados da sala e da cozinha, revelando dados estilísticos da construção arquitetônica, bem como os componentes construtivos destacam a classe social e a arte intrínseca às decorações e design: “Ela pôs a mão no meu ombro e me levou até a minúscula sala conjugada com cozinha. Lá, duas cadeiras de madeira com assento trançado de material pobre e pano de crochê por cima nos esperavam” (Caetano, 2020, p. 90).

O espaço, há muito decorado, é percebido contendo a história e memórias de um tempo, dentro da mesma lógica da senhora que o recebe em casa, e são descritos como passíveis de serem ocupados. Deste modo, nota-se a ausência, tal e qual aquela em Bachelard (1993), bem como o modo com o qual ela preenche o espaço: “Tudo era muito estranho: parecia que aquelas cadeiras sempre estiveram ali, paradas no tempo, à espera do dia em que alguém pudesse ser conduzido até elas” (Caetano, 2020, p. 90). De moso similar, tem-se esse processo da ausência próxima à noção bachelardiana em Jeferson Tenório: “Agora percebo que a falta faz isso: ergue uma casa dentro da gente e sempre há alguém que vai bater na porta e nos lembrar de que a casa está vazia” (Tenório, 2018, p. 105).

Neste sentido, a dimensão da arquitetura desponta como sinônimo e meio de possibilitar o acolhimento da personagem, o narrador, que se vê perdido dos amigos e molhado pela repentina chuva. Neste ponderamento, os territórios internos possibilitam amplas dimensões e tem as respectivas utilidades, como o corpo que funciona, tal o do protagonista, e é reaquecido pelas mãos femininas que o cuida: “Com pressa, a senhora se virou e entrou em outro cômodo. Veio com uma toalha e começou a me secar; primeiro a cabeça, depois os braços e então as pernas” (Caetano, 2020, p. 90).

Nos contos da obra de Ruth Guimarães (2021), *Contos do céu e da terra,* o espaço se presentifica pelas construções que variam desde casas simples e isoladas à beira da estrada até casarões, palácios e igrejas de pedra, compondo a mescla entre o rústico e o monumental, como ocorre em “Quem vê cara...”, pela singela construção que se presentifica: “Quando já estavam desanimando de encontrar traços de gente, repararam numa casinha branca à beira da estrada. Era baixinha, de janelas verdes, pintadinha de novo” (Guimarães, 2021, p. 68).

As casas assobradadas, igrejas e pontes desenham traços da cultura e da religiosidade locais, ao passo que os palácios e mansões denunciam contrastes sociais e desejos de eternidade e poder, como no conto “A mulher que queria ser imortal”, com o caso da mulher que constrói a igreja como extensão de si mesma:

> Todos a viram muito ativa o dia todo, dando ordens, arranjando empregados, indo daqui para ali, à procura de arquitetos. À tarde, soube-se que ela havia mandado construir uma igreja de pedra. [...] E desde então, ela ria muito, seguidamente, e passava com orgulhoso ar de posse diante da igreja de pedra, magnífica e quase eterna: a sua

> vida de pedra. [...] Ela foi ficando sozinha no enorme palácio, vazio, velha, velha, enrugada, estranha, irreconhecível (Guimarães, 2021, p. 82 e 83).

Neste sentido, a permanência de componentes humildes, como a tendinha e o banco de madeira mantidos por Malazarte, mesmo que a personagem tenha intenções de malandragem para subverter o destino fatídico diante do pacto que firmou de ir para o inferno, em “Malazarte e o milagre de Jesus”, remete-se usualmente à resistência momorialística e identitária frente ao estereótipo da ostentação e dos tempos que, independente dos sujeitos, avançam no texto de Guimarães (2021, p. 100): “Construíra Malazarte um palácio no lugar da tendinha, mas conservara, contra a opinião do construtor, o banquinho de madeira junto ao portão, a figueira ramalhuda no quintal e a tendinha de ferreiro a um lado”.

A inscrição vestimentar do espaço nos contos de Ruth Guimarães ambienta e comunica o modo como as personagens vivem, conforme evidenciado em “Quem vê cara...”: “Lá se vão os dois, anda que anda, por longos caminhos, nem casa, nem rio à vista, o estômago vazio, o alforje magro, os pés se abrindo em gretas onde a poeira se acumulava” (Guimarães, 2021, p. 70); o que valorizam e desejam, como simplicidade de “Quem planta vento...”, ou poder, fé e permanência: “Os habitantes, gente sem malícia e sem ressentimentos, viviam da pesca, e, se não havia ricos que ali construíssem mansões, também não havia pobres a quem faltassem o pão e o sal” (Guimarães, 2021, p. 113); tal qual, em “Quem vê cara...”, a forma das personagens nas relações com o entorno: “O homem atendeu de longe, parado à porta do casarão” (Guimarães, 2021, p. 71).

Desta maneira, depreende-se em “Quem vê cara...”, pela casa assobradada com as janelas em tamanho grande, a sugestão de distinção, prestígio e mesmo conforto em meio ao percurso de escassez e cansaço das personagens: “Até que, enfim, apareceu uma casa, de boa aparência, com grandes janelas, assobradada” (Guimarães, 2021, p. 70). Visto que, enquanto isso, no conto “Quem planta vento...”, a igreja, a ponte e o cemitério compõem o cenário interiorano marcado por religiosidade, organização dos grupos e aspectos relacionais aos que se lembram e àqueles que morreram, em Guimarães (2021, p. 113): “Numa povoação às margens do rio, havia uma igreja branca, logo depois da ponte, esta comprida, estreita, com

grades dos lados e grandes arcos brancos. [...] Cidadezinha entre morros e num deles ficava o cemitério".

De modo a encerrar o tópico, segue um quadro comparativo destacando os principais aspectos relacionados às espacialidades arquitetônicas nas obras analisadas. O quadro abaixo considera como os espaços arquitetônicos, em função das casas, ruas, interiores e exteriores, atuam na construção memorialística e de caráter subjetivo das personagens afro-brasileiras.

Quadro 4 – Espaços Arquitetônicos e Subjetividades

Autor(a)	**Obras**	**Espaços arquitetônicos destacados**	**Função simbólica dos espaços arquitetônicos**	**Memória e subjetividade**
Carolina Maria de Jesus	*Meu estranho diário*, *O Escravo, Meu sonho é escrever…*	Barraco, sala de visitas, cidade	Espaços de exclusão e resistência; materializam desigualdades	As casas funcionam como espelhos da trajetória socioafetiva da narradora
Conceição Evaristo	*Insubmissas lágrimas de mulheres*	Quartos, casas estreitas, moradias às margens	Espaços íntimos da vivência, da memória coletiva e da ancestralidade feminina	As personagens vivem o trauma e a reconstrução nos espaços em que a violência e o afeto coexistem
Jeferson Tenório	*O avesso da pele*, *O beijo na parede*	Cortiços, escolas, ruas, becos	Ambientes urbanos marcam as fronteiras sociais e	As espacialidades afetam diretamente a subjetividade

			étnicas	das personagens e evidenciam o racismo estrutural
Itamar Vieira Junior	*Doramar ou a odisseia*	Casa rural, roça, terreiro, Água Negra	Arquitetura rural como extensão da memória ancestral e espiritual	Os espaços guardam tradições, segredos e tensões; são lugares de resistência e encantamento
Tônio Caetano	*Sobre o fundo azul da infância*	Casas modestas, quartos infantis, quintais	Lugares do íntimo, da iniciação emocional e da passagem para a vida adulta	Espaços ativam memórias afetivas e vulnerabilidades da infância
Ruth Guimarães	*Contos do céu e da terra*	Casas de interior, cozinhas, espaços sagrados	Espaços sincréticos entre o cotidiano e o místico	A espacialidade habitada traduz o universo cultural afro-brasileiro e sua ligação com o ancestral

Fonte: Elaboração própria, 2025.

As espacialidades nas obras afro-brasileiras contemporâneas estudadas despontam como territórios afetivos e ocupados por corpos políticos. A cartografia

da dimensão da arquitetura relaciona-se à memória, ecoando as vozes de opressões históricas, vínculos com a ancestralidade e os modos de subjetivação de sujeitos negros. Por conseguinte, foi possível evidenciar o diálogo entre o habitar e o ser. O quadro evidencia como, nos diferentes autores, os espaços arquitetônicos operam como extensões do corpo e configuram territórios que se inscrevem afetos, violências e trajetórias históricas. Cada obra mapeia arquiteturas que, ao mesmo tempo, abrigam e tensionam as personagens, constituindo uma geografia íntima em que o habitar se torna ato de sobrevivência e criação de sentido.

Nos textos de Carolina Maria de Jesus, a precariedade do barraco e da cidade exposta desenha a materialidade das desigualdades, convertendo a casa em registro direto das fronteiras sociais que moldam a vida negra periférica. Em Conceição Evaristo, os quartos estreitos e as moradias limítrofes condensam memórias femininas intergeracionais, espacialidades de cuidado e ferida que coexistem. Já em Jeferson Tenório, cortiços, escolas e becos projetam a dureza da urbanidade racializada, revelando como o meio urbano atravessa e reorganiza a interioridade de seus personagens.

Em Itamar Vieira Junior, a casa rural, o terreiro e Água Negra erguem-se como topografias de longa duração, a qual ancestralidade e espiritualidade se entrelaçam ao cotidiano, atribuindo um papel ativo na formação de vínculos comunitários. Tônio Caetano, por sua vez, retoma a casa modesta e os quartos infantis como lugares em que se sedimentam as primeiras experiências afetivas, instaurando a arquitetura como matriz de vulnerabilidade e iniciação. Em Ruth Guimarães, emerge um conjunto de casas do interior e espaços sagrados que articulam o ritmo cotidiano com o encantamento, revelando a força da tradição oral e a presença do sagrado no viver comum.

Assim, o quadro sintetiza um panorama em que a dimensão da arquitetura, entendida como a pele dos espaços, seus contornos e atmosferas, participa ativamente da constituição das subjetividades. Habitações, corredores, terreiros, cozinhas e ruas desenham agentes que acumulam memórias e modulam modos de existir. A análise comparada mostra que, no conjunto das obras, o ato de habitar torna-se força narrativa que costura corpo, território e história, consolidando a

arquitetura como superfície sensível das experiências negras que se inscrevem, resistem e se reinventam.

Por conseguinte, de modo a encerrar as discussões elencadas, segue abaixo, como exemplo, um quadro que busca sintetizar os resultados dos comparativos presentes nos capítulos de análise de algumas das obras literárias estudadas.

Quadro 5 – Recursos Literários e Visualidades

Eixo de Análise	**Tônio Caetano (*Sobre o fundo azul da infância*)**	**Jeferson Tenório (*O avesso da pele*)**	**Carolina Maria de Jesus (*Meu estranho diário*, *O escravo, Meu sonho é escrever …)***	**Itamar Vieira Junior (*Torto Arado*)**	**Conceição Evaristo (*Insubmissas lágrimas de mulheres*)**	**Ruth Guimarães (*Contos do céu e da terra)***
Espaço	Casa simples, acolhimento e memória afetiva.	Espaço doméstico como espectro e luto.	Favela como cárcere e resistência.	Casa de barro, roça e mata – território ancestral.	Espaço íntimo como opressão e campo de batalha.	Casas do interior, cozinhas, casinhas brancas à beira da estrada, palácios de pedra, igrejas, tendas de ferreiro, pontes e ruas rurais.

Cores	Azul: memória, infância sensível.	Cinza: trauma urbano e frustração.	Preto (falta), marrom (terra), branco (frieza institucional).	Vermelho (luta), azul (mistério), preto (ancestralidade).	Tons terrosos (realismo), vermelho (dor), cinza (apatia social).	Preto (mistério, luto, melancolia e força do sagrado), branco (reconciliação, hábito cotidiano), azul (silêncio e transcendência), vermelho (partilha, sangue e vitalidade), amarelo-dourado (marca temporal, mutação e luminosidade ritual).
Narrador	Criança em formação; olhar sensível.	Filho órfão; reconstrução emocional.	"Eu" marginalizado entre dor e lucidez.	Voz coletiva (ancestral) e encantada.	Voz feminina intergeracional e resistente.	Terceira pessoa vinculada à tradição oral e ao universo mítico-

						popular, com entonação de contador de histórias.
Símbolo	Toalha, crochê, cadeira – signos de afeto e cuidado.	Jaqueta, boné, objetos como espectros.	Caderno, pão seco, sapato – cotidiano da escassez.	Mala, vestido preto, objetos rituais.	Lenço, lágrima, panela – afeto e denúncia.	Rosários negros, toalhas brancas, bandeiras lavadas ao vento, ferramentas, bancos de madeira, palha, alpercatas, fitas vermelhas e objetos rituais nos contos cosmogônicos.
Vestimenta	Roupa como camada da memória.	Jaqueta e roupas como marcadores sociais.	Roupas remendadas – símbolo do “não pertencer”.	Vestes como herança ritual e identitária.	Vestes femininas marcadas por imposição ou reconfiguração.	Saias de gorgorão, blusas engomadas, lenços, chapéus, sobrecasacas, sapatos

						de verniz e trajes cerimoniais.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

Neste sentido, conforme estabelecido no quadro, evidencia-se como cada obra selecionada compõe, a seu modo, uma tessitura própria de visualidades que aproxima e distingue os autores na construção de seus universos estéticos. A relação entre elementos narrativos e simbólicos, tais como espaço, cor, narrador, objetos e trajes, anunciam que os textos mobilizam repertórios sensoriais e materiais distintos para elaborar a relação entre corpo e mundo. Manifestam-se convergências na maneira como a precariedade do espaço, as roupas cotidianas, os objetos domésticos e as paletas cromáticas configuram afetos, violências e memórias, bem como, emergem deslocamentos importantes: em Tônio Caetano, o azul se ancora na infância e no abrigo doméstico; em Jeferson Tenório, o cinza impregna-se da saturação urbana; em Carolina Maria de Jesus, o preto registra ausência e fome; em Itamar Vieira Junior, as cores se enraízam na vitalidade ancestral; em Conceição Evaristo, os tons terrosos articulam resistência íntima; em Ruth Guimarães, o leque cromático se expande em direção ao sagrado, ao mito e ao campo.

A seguir, segue um quadro comparativo que reflete aproximações e distanciamentos entre obras e estilos dos autores**,** com foco nas relações estudadas nessa pesquisa**.** O painel serve como síntese crítica da literatura afro-brasileira contemporânea abordada.

Quadro 6 – Estilos, Linguagens e Vestimentas

Autor(a)	**Obras analisadas**	**Estilo e linguagem**	**Vestimentas, moda e arquitetura**	**Função simbólica**
Carolina	*Meu estranho*	Escrita direta,	Roupas de	Marca

Maria de Jesus	*diário* (1996), *Meu sonho é escrever…* (2018) e *O Escravo* (2023)	oralizada, marcada pelo pretuguês. Entre autobiográfico e ficcional.	doação, elaboradas para si e, por vezes, ausentes devido a pobreza. Espaços adaptados para comportar o "eu".	desigualdades sociais e subjetividades silenciadas ou dominantes; espaço vestimentar como desejo, ausência e revide.
Conceição Evaristo	*Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011)	Poética da escrevivência, lírica e denúncia social.	Vestes e moradas ligadas à memória e ancestralidade feminina.	O vestimentar como resistência e memória coletiva da mulher negra.
Jeferson Tenório	*O beijo na parede* (2013), *Estela sem Deus* (2018) e *O avesso da pele* (2020a)	Narrativas introspectivas e críticas às instituições.	Jaquetas, camisetas, uniformes, trajetos: associados a identidade e classe.	Roupa como proteção psíquica e marcador étnico, especialmente frente à violência policial no meio.
Itamar Vieira Junior	*Torto Arado* (2019), *Doramar ou a odisseia* (2021) e *Salvar o fogo* (2023)	Narrativas rurais, líricas, estruturadas em vozes múltiplas.	Indicadores como bolsa da avó, chapéus, lenços, cômodos.	Acessórios como transmissores de herança e signo de memória espiritual e

				cultural.
Tônio Caetano	*Sobre o fundo azul da infância* (2020)	Lírica afetiva da infância, contos com traços autobiográficos.	Vestimentas infantis como símbolo de amadurecimento e vergonha de si nos meios que circula.	A roupa protege a insegurança do corpo habitado e revela desejos sutis de pertencimento e aceitação.
Ruth Guimarães	*Contos do céu e da terra* (2021)	Releitura do oral.	Trajes populares e em contextos religiosos: sobrecasacas, cobertas, toalhas.	Vestes e espacialidades como ligação entre o mundo terreno e o espiritual.

Fonte: Elaboração própria, 2025.

A função simbólica do produto de moda refere-se ao significado cultural, social e pessoal que roupas e acessórios carregam, indo muito além da sua utilidade prática de proteger o corpo. Ela atua como um sistema de signos não verbais que comunica identidade, status, valores e pertencimento.

As escolhas narrativas reforçam o percurso apresentado, seja pelo olhar infantil, o filho órfão, a narradora intergeracional, a voz encantada e a terceira pessoa vinculada à tradição oral que constituem modos plurais de enunciar a experiência negra, modulando diferentes campos afetivos e políticos. Os objetos apresentados, como pelas toalhas, malas, cadernos, rosários e panelas, se tornam dispositivos de memória, cuidado e denúncia. Do mesmo modo, as vestimentas operam como camadas de identidade, como diante o remendo, herança, marcação social, rito, presença feminina ou indumentária cerimonial que desvelam temporalidades entrelaçadas e dinâmicas de pertencimento-afastamento.

Em síntese, busca-se demonstra que as visualidades, distribuídas pelos seis autores, delineiam a paisagem literária afro-brasileira contemporânea, tal qual constituem um caráter vestimentar capaz de atravessar corpo, casa e cor, configurando um repertório transversal de formas de existir, resistir e reencantar. Cada obra participa do mosaico que articula seus elementos com intensidade própria, o que confirma a força criativa das narrativas analisadas e aponta para a riqueza crítica que emerge quando se lê a literatura pelo viés das visualidades que a sustentam.

A reflexão sobre espacialidades arquitetônicas e errâncias memorialísticas evidenciou como casas, ruas, cidades e paisagens naturais se imbricam à tessitura das memórias e às formas de existir das personagens. A arquitetura, longe de ser cenário, participa da elaboração das subjetividades e dos modos de vida, cartografando tensões históricas e afetivas que atravessam os textos analisados. Esta síntese prepara o encerramento da tese, no qual esses elementos são retomados de modo integrado, reafirmando a potência interpretativa da articulação entre corpo, cor, vestimenta e espaço.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão da pesquisa destaca a importância de integrar a dimensão vestimentar do corpo e da arquitetura nos estudos literários críticos e bibliográficos no Brasil, áreas pouco exploradas sob a perspectiva trabalhada. O objetivo foi analisar produções literárias da autoria negra nacional que abordam os temas e sentidos criados pelas cores, abrangendo obras do final do século XX e do século XXI. A escolha dos textos, como *O Escravo* e *Sobre o fundo azul da infância*, entre outros, se baseou na relevância sociocultural, inovação estilística e contribuição crítica.

A pesquisa revelou que as narrativas compartilham de um solo histórico comum frequentemente negligenciado pela teoria literária tradicional e evidenciou como a visualidade na literatura influencia a construção identitária e da subjetividade. A análise comparada das obras e a mediação com teorias de autores como Benjamin, Lipovetsky e Barthes, demonstram a presença de confluências entre as estratégias visuais e as expressões do "eu" e do outro. Assim, esta pesquisa enriquece a compreensão da literatura afro-brasileira, bem como sublinha a necessidade de maior atenção às dimensões estéticas e arquitetônicas na formação cultural e acadêmica em áreas interdisciplinares.

De modo geral, buscou-se com o estudo das cores, vestimentas e arquitetura, no *corpus* escolhido, investigar as variáveis de referência histórico-social nas narrativas brasileiras pós-modernas. Analisou-se a simbologia das visualidades para construir as personagens, espacialidades e outros indicadores da narrativa, sob o mesmo prisma de investigar a vestimenta utilizada, pensando como índice de caracterização da personalidade e, sobretudo, de lugar social, visto que o acesso a determinadas roupas, calçados e acessórios, reflete as desigualdades sociais. Evidenciou-se que as áreas dos saberes postas em diálogo configuram as diferenças de gênero dentre outras conformações socioculturais.

Os repertórios trabalhados demarcam territórios narrativos, com igual relevância, que estão profundamente enraizados na ritualística e na ancestralidade negra, funcionando como formas de proteção contra a violência da escravidão e do racismo que se seguiu. As expressões culturais servem como resistência e revide,

moldando a organização sociopolítica que combate os resquícios da colonização.

Neste momento da tese, ao buscar responder às questões iniciais e alinhar-se com os objetivos e hipóteses propostos, é relevante destacar que o grupo de escritores e as obras, que ajudaram a explorar o terreiro literário com as peculiaridades e distinções, estabelecem conexões significativas com outros artistas, espaços e a arte afro-brasileira, refletindo a condição de países em desenvolvimento que enfrentaram processos de colonização. O contexto elencado demarca profundamente o imaginário visual e coletivo vivenciado.

Diante dos objetivos específicos propostos, como mencionado desde o resumo e introdução desta tese, buscou-se analisar as estratégias estéticas de figuração da imagem do corpo-sujeito na obra de escritores afro-brasileiros (1996–2023), considerando aspectos sociais, históricos e estados de alma construídos por meio de cores e vestimentas; Investigar como a vestimenta, a cor, o tempo e o espaço arquitetônico se entrelaçam na caracterização das personagens e na construção narrativa; Estabelecer diálogos entre pensamento pós-moderno, arte contemporânea brasileira e teorias literárias, artísticas, da moda e da arquitetura, em contexto histórico e político-étnico; contribuir para os estudos sobre Teoria da Moda articulada, em específico à dimensão vestimentar, à literatura, arte e arquitetura, ampliando debates sobre visualidades na produção afro-brasileira contemporânea.

As obras poéticas desenham textualmente a riqueza sensível e o vasto repertório visual presentes nas narrativas autobiográficas e ficcionalizadas. A articulação proposta cria o contraste notável com a integração de referências ao cânone e aos padrões gramaticais. Potencializou-se a interpretação sobre como as características residuais dos textos refletem processos formativos moldados pela cultura nacional.

Os textos analisados permeiam a transitoriedade dos papéis sociais impostos e mostram como a autobiografia e a ficção se reconfiguram para explorar novos lugares identitários. O estudo destacou a importância das obras para a formação cultural e política, evidenciando mesmo o seu papel no currículo nacional e na identificação com temas e vozes brasileiras.

As narrativas, por intermédio de personagens diversas, transcendem o individual para compor a coletividade antes ignorada pela história eurocêntrica,

transformando-se em uma força integradora. A relação entre repertório visual e experiência nas obras enriquece o debate sobre a resistência e a presença dos corpos negros na pós-modernidade.

Neste entrelaçar de estética e simbolismo, revela-se como diferentes campos se encontram e conversam com as categorias da literatura afro-brasileira, traçando os contornos do impacto sócio-histórico. O exame das inovações estilísticas e narrativas nas referidas publicações após 1996 desenha a cartografia de um quadro de transformações que reescrevem tradições literárias, refletindo a sinfonia dos movimentos culturais e artísticos que ecoam com força renovadora.

A recepção crítica destaca a forma como a literatura afro-brasileira contribui para a compreensão e valorização da diversidade cultural e das complexidades nas dinâmicas sociais. Deste modo, o estudo sublinha a importância da abordagem integrada, que permite a abrangência das intersecções entre estética, identidade e contexto sociocultural na literatura e nas demais produções artísticas contemporâneas.

As obras analisadas revelaram que os repertórios visuais, vestimentas, arquiteturas e cores, se constituem como tecidos vivos da estrutura narrativa. Cada indicador visual, do vestido à parede, do retrós à fachada, do azul da infância ao vermelho da fúria, é dotado de potência sociopolítica. A visualidade, neste *corpus*, delineia-se como linguagem de insurgência social.

O vestuário, como primeiro eixo, mostrou-se amplamente articulada aos processos de subjetivação e de resistência. Roupas e acessórios funcionam como marcadores de classe, etnia, gênero e afetividade. A saia à japonesa usada por Carolina Maria de Jesus, a jaqueta preta de Pedro em *O avesso da pele*, o vestido da senhora branca que cobre Alma, e até mesmo o retrós que costura simbolicamente a dor, são vestígios do corpo tensionado entre dominação e emancipação. Como destaca Durand (1988): “Se a roupa desempenha tantas funções práticas, o estilismo em vestuário é forçosamente arte visual aplicada” (DURAND, 1988, p. 123).

Deste modo, acredita-se que esses “estilismos” presentes nas obras se tornam poéticas visuais de enfrentamento e criação identitária. As artes têxteis, nesse contexto, se inscrevem, acrescidas aos corpos das múltiplas personagens, na

carne errante da narrativa.

O seguinte diálogo se expande ao campo dos espaços arquitetônicos, lido como topografia afetiva. Os meios narrativos habitados pelas personagens, o quarto e a sala improvisados de Estela, o cortiço em que vive João, a casa de Água Negra, ou a escola-prisão, moldam corpos e projetam trajetórias socioafetivas. A espacialidade habitada se torna, como defende Souza (2014), “abrigo do corpo” e, ao mesmo tempo, extensão da interioridade: “A arquitetura desponta como sinônimo e meio de possibilitar o acolhimento da personagem [...] como o corpo que funciona, tal o do próprio protagonista” (SOUZA, 2014, p. 89).

A espacialidade carregada de subjetividade propõe a literatura do habitar: qual lugar as personagens vivem e como são vividas pelos espaços, como os ocupam, os escapam ou os reconfiguram. A vestimenta do lugar torna-se, nesta leitura, campo narrativo em que se imprime a desigualdade, em articulação com a potência da reorganização condensadora de se tornar presente aquilo que está ausente.

Por conseguinte, a cor costura a cartografia visual. O vermelho ergue-se no campo de observação como denúncia da violência étnica e, ao mesmo tempo, como símbolo da resistência ancestral (caso do vestido de Iansã). O azul, como visto na obra de Tônio Caetano, resgata afetos da infância, enquanto o preto, central nas narrativas de Carolina Maria de Jesus e Itamar Vieira Junior, manifesta dores, consciência étnica e a busca de autoimagem.

A cor, ao lado dos têxteis e dos territórios, é articulada como termo estruturante da narrativa, inclusive, forma de linguagem pós-moderna, que se manifesta em fragmentos, texturas e simbologias, compondo a plástica textual das particularidades humanas.

As três esferas destacadas, dimensão vestimentar do corpo, da arquitetura e a cor, dialogam entre si e formam as poéticas de visualidades interdependentes. A saia que se opõe ao concreto da favela, a casa improvisada que amortece o peso do uniforme, o retrós que costura o azul da infância, o espaço que se dobra como tecido e abriga ou expulsa o corpo. Cada um dos parâmetros, de forma isolada ou cruzada, contribui para a formação da literatura que projeta, refaz e reencanta a vida e ao mundo.

A pesquisa realizou a análise das obras à luz da teoria das visualidades elencadas, tal qual sustenta a proposta crítica ampliada, que entende a literatura como prática estética e política de resistência. Vestimenta, arquitetura e cor são, nesse *corpus*, linguagens corpóreas, memorialísticas e históricas, espessamente costuradas por fios de luta, estética, criação e ancestralidade.

Em um balanço teórico-crítico e a respeito das contribuições para a literatura afro a partir de cada capítulo da tese, elabora-se a seguir. Após a introdução, nos capítulos 2 “Visualidades exploratórias e conversações pós-modernas: dimensão vestimentar, arquitetura das cores e dos lugares”, 2.1 “Uma teoria do vestir: roupas sobre nós” e 2.2 “Cor: olhar da gente sobre o mundo”, propõe-se contribuir diante a importância da visualidade como forma de subjetivação na literatura afro-brasileira contemporânea. Introduz-se a interseção entre a poética do vestir, arquitetura e cor como linguagens narrativas, destacando as camadas evocativas nas experiências negras. Propõe-se o uso de *cross fertilization* como metodologia inovadora no campo dos estudos literários. Reivindica-se a vestimenta como linguagem estética e política na escrita negra. E, por conseguinte, defende-se a cor como operadora narrativa e afetiva, resgatando o uso como marca ancestral e crítica nos textos.

No Capítulo 3 “Tessituras da leitura: o corpo em narrativa”, realiza-se a análise interpretativa de trechos das obras de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Jeferson Tenório, Itamar Vieira Junior, Tônio Caetano e Ruth Guimarães.

Em 3.1 “Vermelho, azul e amarelo: a significância das cores primárias na construção visual do texto literário”, demonstra-se que as cores primárias atuam como elementos estruturantes de subjetividades negras, funcionando como memória sensível e social. Reinterpreta-se as cores como marcas de resistência, dor e desejo. Atribui-se às cores o papel de mediadoras de conflito entre o “eu” e o outro, especialmente nas narrativas de infância e afetividade.

A seguir, em 3.2 “Preto e branco: individualidade e coletividade das cores neutras como símbolos de personagens e identidades cambiantes”, analisam-se o preto e o branco como símbolos de exclusão e pertencimento, acionando a problemática do racismo estrutural no espaço narrativo. Revela-se o uso das cores neutras para construir contrastes identitários, principalmente nos embates entre indivíduo e coletivo. Identifica-se que as cores são marcadores de silêncio, de

apagamento e de normatividade, tensionando os corpos e as paisagens.

No subcapítulo 3.3 “Trajes da diáspora: vestimenta e perfumaria afrocentradas”, atribui-se à vestimenta o papel estruturante da identidade negra, evidenciando como os trajes e perfumes operam como narrativas corporais. Estabelece-se a leitura das roupas como modos de resistência e inscrição de ancestralidade. Reivindica-se a dimensão vestimentar do corpo como forma de personagens negras reencantarem a presença no mundo por meio do vestir.

No último tópico, 3.4 “Espacialidades arquitetônicas e errâncias memorialísticas”, afirma-se que os espaços (casas, ruas, quartos, rituais) são expressões da experiência negra de pertencimento, de errância e de exclusão. Lê-se a arquitetura como rastros da remanescência e da ancestralidade, como ocorre, por exemplo, nos textos de Itamar Vieira Junior e Ruth Guimarães. Bem como, projetam-se os lugares como suportes das narrativas negras, transformando a paisagem em enunciadora de trajetórias, especialmente de dor e reexistência.

Por assim, evidenciou-se que as obras analisadas se aproximam por tratar a visualidade como partes construtivas da identidade negra, enquanto demarcadores vivenciais, contra-hegemônicos e de ancestralidade. Nos textos, divergem as formas de significar a relação, visto que autores como Carolina Maria de Jesus e Jeferson Tenório evocam a roupa, por vezes, como ausência e proteção frente à violência social, enquanto Itamar Vieira Junior e Ruth Guimarães a ressignificam como elo com o sagrado e as raízes culturais. Em Conceição Evaristo e Tônio Caetano explora-se a dimensão íntima da vestimenta como registro de afeto.

A pesquisa evidencia a urgência de ampliar o campo crítico dedicado às relações entre visualidades, literatura afro-brasileira e teorias do vestir, uma vez que o diálogo entre corpo, cor e arquitetura permanece pouco explorado no cenário bibliográfico nacional. Entre as lacunas identificadas, destaca-se a ausência de estudos que aprofundem a dimensão da arquitetura como linguagem narrativa e como força modeladora das trajetórias das personagens, especialmente no que se refere às transformações urbanas e às materialidades dos espaços de exclusão. Observa-se também a carência de investigações que tratem a cor como operador de afetos e de história, compreendendo sua presença como camada constitutiva das subjetividades negras e não apenas como elemento descritivo.

Por assim, vale destacar que os desafios nesse trabalho emergem na necessidade de construir metodologias interdisciplinares capazes de acolher a complexidade das visualidades na literatura. A abordagem proposta na tese aponta um caminho, mas evidencia o vasto território ainda por percorrer, sobretudo na integração mais profunda entre estudos literários, teoria da moda, artes visuais e arquitetura. Outro desafio consiste na ampliação do repertório crítico que dê conta das produções contemporâneas pós-1996, marcadas por experimentações que tensionam fronteiras formais e reelaboram a presença negra no campo estético e em recortes futuros de obras selecionadas.

As possibilidades de pesquisa futura mostram-se férteis. Sugere-se investigar, por exemplo, as relações entre práticas têxteis coletivas e poéticas do corpo nas margens urbanas; expandir o estudo da matéria arquitetônica como pele narrativa em escrituras negras diante situações de trauma e revide; aprofundar a leitura das cores como forças que estruturam memórias coletivas, sobretudo nos cruzamentos entre infância, religiosidade e resistência; e explorar como narrativas audiovisuais afrocentradas (cinema, videoperformance, ensaios visuais) dialogam com os repertórios literários e ampliam as cartografias do vestir e do habitar.

Além disso, torna-se promissora a incorporação de arquivos pessoais, fotografias domésticas, manuscritos e registros orais como fontes para análise das visualidades na literatura, ampliando a compreensão das camadas histórico-materiais que atravessam a escrita negra. Também se abre espaço para estudos comparativos com literaturas diaspóricas de países que compartilham heranças coloniais, permitindo compreender como as poéticas do corpo, dos territórios e das cores reverberam em geografias diversas.

Por assim, o fechamento da tese não encerra o campo, de modo a apontar a necessidade de consolidar um horizonte crítico em que o âmbito vestimentar, da arquitetura e da cor operam como lentes de leitura da experiência negra, contribuindo para uma crítica literária atenta às forças visuais que estruturam narrativas, subjetividades e modos de existir. Essas trilhas futuras reafirmam o entrelaçamento estético como via de reencantamento e ampliação do pensamento acadêmico no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In:* AGAMBEN, Giorgio**. O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 59-72.

ALBUQUERQUE, E. **Cabelo é símbolo de identidade e resistência do povo negro em função da história**. O Liberal, Belém, 15 ago. 2019..

ALCORÃO. O Livro Sagrado do Islã. Surata 24, versículo 31. Tradução de Samir El Hayek. 2. ed. São Paulo: Editora Seta, 2001.

ALENCAR, T. S. **Escrevivência e Dialogismo na obra de Carolina Maria de Jesus**: análise dos enunciados nas canções do disco *Quarto de Despejo* (1961) à luz do livro homônimo. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2024.

ALMEIDA, S. L. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALPARGATAS S.A. **Nossa história**. São Paulo: Alpargatas, 2025. Disponível em: https://alpargatas.com.br/historia. Acesso em: 5 ago. 2025.

ÀLTIMA SFI. **Colours of bereavement**: tradition and meaning in different cultures. 2 out. 2024. Disponível em: https://www.altima-sfi.com/en/blog/colours-of-bereavement. Acesso em: 4 ago. 2025.

ALVES, E. R. F. **Outremização e revide de colonizado e colonizador em The narrative of Jacobus Coetzee (1974), de J.M. Coetzee**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2006.

ANDRADE, M. **Contos novos**. 7.ed. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRADE, C. D. A Rosa do Povo. In: **Poesia Completa**. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2003.

ASHCAR, R. **Brasilessência**: a cultura do perfume. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3ª ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARBOSA, N; VANNUCHI, P. **Direito à memória e à verdade**. 2. ed. rev. e atual. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, 2009.

BARTH, P. A; VERARDI, F. **A utopia possível**: Estela sem Deus de Jeferson Tenório como romance de formação. Letrônica, [S. l.], v. 16, n. 1, p. e44214, 2023. DOI: 10.15448/1984-4301.2023.1.44214. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/44214. Acesso em: 23 maio. 2025.

BARTHES, R. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BARNARD, M. **Moda como Comunicação**. São Paulo: Edições Senac, 2002.

BARNES, R; EICHER, J. B. et al. **Dress and gender: Making and meaning in cultural contexts**. Oxford, Providence: Berg, 1997.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade.** Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Edição alemã de R. Tedemann; edição brasileira W. Bolle; colaboração na organização na ed. br. O. C. F. Matos; trad. do alemão I. Aron; trad. do francês C. P. B. Mourão; revisão técnica P. F. Camargo; posfácios W. Boile e O. C. Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

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

BÍBLIA, N. T. Apocalipse 6:2-8. In: **Bíblia**. Português. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. 1 Coríntios 11:5. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BOCCANERA, N. B; BOCCANERA, S. F. B; BARBOSA, M. A. **As cores no ambiente de terapia intensiva**: percepções de pacientes e profissionais. Revista da Escola de Enfermagem da USP, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 343–349, 2006.

BORBA, M. A. J. O. **Uma estética do performativo**: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. Revista de Letras: São Paulo, 47 (2): 57-73, jul./dez. 2007.

BOURDIEU, P. **A distinção**: uma crítica social da faculdade do juízo. Lisboa: Edições, v. 70, p. 1979, 2010.

BOYM, S. **Mal-estar na nostalgia**. Tradução: Marcelo Santos de Abreu e André de Lemos Freixo. Ouro Preto: História da Historiografia, 2017.

BRAGA, J. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. v. 11.

CAETANO, T. **Sobre o fundo azul da infância.** Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2020.

CALANCA, D**. História social da moda.** Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Senac SP, 2008.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMILO, G. C. **Cartografias identitárias, educacionais e de subjetivação nas manifestações artísticas contemporâneas**: A narrativa em Carolina Maria de Jesus. Dissertação (Mestrado). Londrina, UEL, 2021.

CAMILO, G. C. **Revide, performa e escritas de si**: modos de pensar a obra em Carolina Maria de Jesus. Online: FORPROLL, v 6, n 2, 2022.

CAMILO, G. H.. **Teorização de si na literatura, arte e educação**: trajetos de Carolina Maria De Jesus e bell hooks. In: Fernanda Garcia Cassiano; Marcele Aires Franceschini; Maria Carolina de Godoy (Org.). Leituras De(s)coloniais I. 1ed.Maringá: Motim Editorial, 2022, v. 1, p. 54-81.

CAMILO, G. H. **Corpo celebrado se bem-afortuna**: saberes político-sociais e religiosos em Carolina Maria de Jesus. Revista Humanidades & Inovação, Palmas, v. 9, n. 20, p. 1–15, 15 dez. 2022.

CAMPOS, D. **Os discursos incrustados no corpo**: casos: Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) e Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977). Tese de Doutorado em Letras. Londrina, UEL, 2022. 293 f.

CATROGA, F. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CHERRY, K. **The Color Blue**: Meaning and Color Psychology: Feeling blue might not be such a bad thing. Verywell Mind, 2024. Disponível em: https://www.verywellmind.com/the-color-psychology-of-blue-2795815. Acesso em: 04 ago. 2025.

CHING, F. D. K. **Arquitetura, forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CIDREIRA, R. P. **A moda como expressão cultural e pessoal**. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010 – Dossiê.

CONNELL, R. W. **Políticas da masculinidade**. Rio Grande do Sul: Epud, 1995.

COSTA, C. H. **Estudos literários em questão**: paradoxo ou utopia?. Rio de Janeiro: ALEA, v. 26, n. 3 | e64974 | set.-dez. 2024.

COUTO MELLO, M. M (2010). **Modas, arquiteturas e cidades**: interfaces, conexões e interferências. Tese (Doutorado em Arquitetura). Salvador: Universidade Federal da Bahia. In: Souza, P. M.; CONTI, G. M. A cross fertilization como instrumento gerador de inovação. Rdis - Revista online de la Red Internacional de Investigación en Diseño, v. 2, p. 123-132, 2016.

CRANE, D. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Trad. Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac SP, 2006.

DAMÁSIO, A. **O livro da consciência**: a construção do cérebro consciente. Lisboa: Temas e Debates; Círculo de Leitores, 2010.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs:** Capitalismo e esquizofrenia *2, vol. 1*. [1980] São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Deleuze, G (1974). **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIAS, M. M. **Moda divina decadência**: ensaio psicanalítico. São Paulo: Hacker, 1997.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987. 77p.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DURAND, J. C. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

DURÃO, F. A. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. São Paulo: Delta, 2015.

EAGLETON, T. **As Ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1996.

ERNER, G. **Sociologia das tendências**. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

EVARISTO, C. **Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira**. Brasília: Palmares, 2005.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, C. A Escrevivência e seus subtextos. In: **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo *(*org.) Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: UFJF, 2006.

FERNANDEZ, R. A. **Percursos de uma poética de resíduos na obra de Carolina Maria de Jesus**. Araraquara: Itinerários, 2008.

FERREIRA, M. C. **Cidade e forma literária**: representações urbanas na literatura brasileira contemporânea. 2015. 97 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

FERRETTI, S. F. **Sincretismo e hibridismo na cultura popular**. Rev. Pós Ci. Soc. v.11, n.21, jan/jun. 2014.

FEYERABEND, F. V. **Accesorios de moda, plantillas**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2012.

FISCHER-MIRKIN, T. **O código do vestir e o significado oculto da roupa feminina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FOUCAULT, M. ***Microfísica do poder***. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Ditos & Escritos vol. III.

FOUCAULT, M. “Topologias”. In: **Fractal**, n 48, eneromarzo. 2008.

FORTY, A. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GARUDA, H. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Porto Alegre, Brasil: Nonada: Letras em Revista, vol. 2, núm. 19, 2012, p. 235-256, Laureate International Universities.

GIGLIONE, E. **Weaving the world**: writing, weaving and the thread of narratives. Txtile Zine, 2025. Disponível em: https://www.txtilezine.com/en/weaving-the-world-writing-weaving-and-the-thread-of-narratives/. Acesso em: 5 ago. 2025.

GOBIRA, N. C. M. S; et. al. **A condição feminina e os cabelos brancos:** símbolo de apropriação da velhice no Instagram. Espanha: Cuadernos de Educación y Desarrollo, v.15, n.11, p. 12888-12909, 2023.

GODART, F. **Sociologia da moda**. Trad. Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac SP, 2010.

GOMES DE JESUS, A. L. **A vivência do choque e a construção realista em "Alma", de Itamar Vieira Junior**. SOCIOPOÉTICA, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 83–95, 2022. Disponível em: https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/967. Acesso em: 6 ago. 2024.

GOMES DE JESUS, A. L. **Luto, melancolia e criação ficcional em O Avesso Da Pele, de Jeferson Tenório**. Caderno Seminal, [S. l.], n. 46, 2023. DOI: 10.12957/seminal.2023.77480. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/77480. Acesso em: 17 ago. 2024.

GOMES, N. L. **O movimento negro no Brasil**: ausências, emergências e a produção dos saberes. UFSC: Revista Política e Sociedade, 2011.

GONÇALVES, A. A; BONNICI, T. **O conceito de resistência em três textos da literatura brasileira à luz da teoria pós-colonial***.* Maringá: Acta Sci. Human Soc. Sci., 2005.

GONÇALVES, M. A. **Um mundo feito de papel**: sofrimento e estetização da vida (os diários de Carolina Maria de Jesus). Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 20, n. 42, p. 21-47, jul./dez. 2014.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, 1983, p. 223-244.

GONZALEZ, L. **A construção da identidade negra no Brasil**: questões de raça e cultura. *Revista Ensaios Filosóficos*, v. XX, n. XX, 2018.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. [1966] São Paulo: Cultrix, 1973.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Contos clássicos de Grimm** - Seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUEDES, J. B. **Despindo o jeca**: modos e modas de vestir o campo. Dissertação (Mestrado). Campina Grande: UFCG, 1996.

GUIMARÃES, R. **Contos do céu e da terra**. São Paulo: Faro Editorial, 2021.

HALL, S. **Ancestralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Rio Grande do Sul: Educação e realidade, v. 22, n.2, 1997.

HALL, S. **A identidde cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-22.

HENNESSY, K; FISCHEL, A. Fashion: **The Definitive History of Costume and Style**. Editado por Susan Brown. Nova Iorque: DK Publishing, 2012.

hooks, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução por Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martina Fontes, 2013.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss**: sinônimos e antônimos. São Paulo: Publifolha, 2008.

IGREJA CATÓLICA. **Instrução Geral do Missal Romano**. 3. ed. típica. Vaticano:

Santa Sé, 2002. Disponível em: https://presbiteros.org.br/instrucao-geral-do-missal-romano-2002-portugues/. Acesso em: 28 maio 2025.

JANKOSKA, M.; STEVKOVSKA-STOJANOVSKA, R. **Influence of architecture in clothing design**. Sérvia: Tekstilna Industrija, vol. 71, n. 2, 2023.

JAQUET, C. **Filosofia do Odor**. Trad. Michel Jean Maurice Vicent e Maria Ângela Márgico da Fonseca Maia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

JESUS, C. M. **Casa de Alvenaria**: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo ltda, 1961.

JESUS, C. M. **Pedaços da Fome**. São Paulo: Editôra Aquila Ltda, 1963.

JESUS, C. M. **Provérbios**. São Paulo: Edição Popular, 1963.

JESUS, C. M. **Diário de Bitita**. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.

JESUS, C. M. **Onde estaes felicidade?**. São Paulo: Me Pario Revolução, 2014.

JESUS, C. M. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, C. M. **Meu estranho diário** (Orgs.) José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

JESUS, C. M. **Meu sonho é escrever… contos inéditos e outros escritos** (Org.) Raffaela Fernandez. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

JESUS, C. M. **O escravo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

JONES, A; STEPHENSON, A (org.). Performing the body, performing the text. London: Routledge, 1999.

KAFKA, F. **Na construção da muralha da China**: edição bilíngue. Tradução de Carmem S. Silva. Florianópolis: Editora Paraula, 2006.

KOHLER, C. **História do vestuário**. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes,1993.

LAGO, M. C. S; MONTIBELER, D. P. S; MIGUEL, R. B. **Pardismo, Colorismo e a "Mulher Brasileira"**: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 31, n. 2, 2023.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B; TESSLER, E (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia de Pesquisa em artes Plásticas. Porto Alegre: ed. Universidade/UFRGs, 2002. p. 19.

LAVER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Capítulo final de Christina Probert. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE CORBUSIER**. Por uma arquitetura**. Trad. Ubirajara Rebouças, 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2005.

LÉVY, P. **O Que é Virtual?.** Rio: Editora 34, 1996.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LIPPS, T. "Über die Symbolik unserer Kleidung", Nord und Süd XXXIII, Breslau e Berlim, 1885, p. 352. Apud. Benjamin, W. **Passagens**. Edição alemã de R. Tedemann; edição brasileira W. Bolle; colaboração na organização na ed. br. O. C. F. Matos; trad. do alemão I. Aron; trad. do francês C. P. B. Mourão; revisão técnica P. F. Camargo; posfácios W. Boile e O. C. Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG;

São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

LOBATO, M. **Urupês** [1918]. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LURIE, A. **A Linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. 2 ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. 333 p.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. 2021. Disponível em: https://www.ledamartins.com.br/conceitos. Acesso em: 05 ago. 2025.

MASSERAN, C. B. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 105-126.

MATOS, J. B. A. **Costurando moda**: Uma análise das práticas vestimentares femininas em Vitória da Conquista – Ba (1950 – 1965). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018.

MCCARTER, S. **From Penelope to pussyhats, the ancient origins of feminist craftivism**: on subversive uses of women's handicrafts throughout history. Literary Hub, 7 jun. 2017. Disponível em: https://lithub.com/from-penelope-to-pussyhats-the-ancient-origins-of-feminist-craftivism/. Acesso em: 5 ago. 2025.

MCCULLOCH, G. **Because Internet**: Understanding the New Rules of Language. New York: Riverhead Books, 2019.

MELLO, B. **Havaianas**: caso de sucesso do marketing brasileiro. Mundo do Marketing, 2006. Disponível em: https://www.mundodomarketing.com.br. Acesso em: 2 jun. 2025.

MÉRIAN, J. Y. **O negro na literatura brasileira versus uma literatura afro-brasileira**: mito e literatura. Porto Alegre: Navegações v. 1, n. 1, p. 50-60, 2008.

MIRANDA, A. P. **Consumo da moda**: a relação pessoa-objeto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

NASCIMENTO, G. **O Pretuguês de Carolina Maria de Jesus e o Português de Regina Dalcastagne**: carta aberta à escritora Conceição Evaristo. Florianópolis: Fórum Linguístico, v. 20, n. 3, 2023.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

OLIVEIRA, G. N. de D.; OLIVEIRA, J.; BERGAMI, L. M. **Insubmissas lágrimas de mulheres**: oralidade, resistência feminina e ancestralidade na escrevivência de Conceição Evaristo. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 32, n. 4, 2023.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PIGLIA, R. Formas breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. In: Godoy, M. C. **Recontando histórias em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Revista Z Cultural, 2013.

PIOTROWSKI, C.; ARMSTRONG, T. **Color Red**: Implications for Applied Psychology and Marketing Research. Florida: University of West Florida, College of Business: Pensacola, 2012.

PORTELA, A. L. **Dimensões artísticas do vestir**: um relato de pesquisa. Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 289-299, jan-jun 2011.

PRANDI, R. **Herdeiras do axé**: sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec: USP, 1996.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás.** Ilustrações: Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, R. **O candomblé e o tempo**: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 35-50, fev. 2001.

PRANDI, R. **Contos e lendas afro-brasileiros**: a criação do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. ISBN 978-85-359-1053-7.

PROBERT, C. “A era do individualismo”. In: Laver, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RESTANY, P. **O poder da arte Hundertwasser**: o pintor das cinco peles. Tradução de Teresa Carvalho. Lisboa: Taschen, 2003.

RIBEIRO DA SILVA, E. **A identidade narrativa e a configuração da voz do narrador na literatura afro-brasileira**. Caderno Seminal, [S. l.], n. 46, 2023. DOI: 10.12957/seminal.2023.78137. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/78137. Acesso em: 18 ago. 2024.

ROCHE, D. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

RODRIGUES, J. F. **O rural e o urbano no Brasil**: uma proposta de metodologia de classificação dos municípios. *Análise Social*, Lisboa, v. 49, n. 211, p. 430–456, 2014.

RODRIGUES, M. G. S; PASSEGGI, L; SILVA NETO, J. G. “Voltarei. O povo me absolverá...”: a construção de um discurso político de renúncia. In: RODRIGUES, M. G. S; PASSEGGI, L; SILVA NETO, J. G (org.). **Análises textuais e discursivas**: metodologias e aplicações. São Paulo: Cortez, 2010. p. 150-195.

ROLAND, M. T. F. **A casa**: estreitos laços entre literatura e arquitetura. 159 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2008.

RYBCZYNSKI, W. **Casa**: pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-HILAIRE, A. **Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo.** Tradução e introdução de Afonso de E. Taunay. Brasília: Senado Federal, 2002.

SALES, R. N. et.al. **Sandálias Havaianas**: Estratégias de venda e campanhas promocionais. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVII Prêmio Expocom 2010 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação, 2010, Manaus. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom, 2010.

SALOMON, G. T. **Moda e literatura**: reflexões sobre o estado da arte. On-line: Dobras, v. 13, n. 28, jan-abril 2020.

SANT’ANNA, M. R. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. Barueri, SP: Estação das Letras, 2007.

SANTOS, L. G. A. **Carolina Maria de Jesus**: análise identitária em Quarto de Despejo - diário de uma favelada. Dissertação (Mestrado). Catalão (GO): Programa

de Mestrado em Estudos da Linguagem - UFG Regional Catalão, 2015.

SANTOS, M. C. P. **Moda Afro-Brasileira, design de resistência**: o vestir como ação política. Dissertação de Mestrado. USP, 2019.

SANTOS, T. M. O Barba Ruiva. In: **Lendas e mitos do Brasil.** São Paulo: Ed. Nacional, 2004. p. 36-37.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Coleção Os Pensadores).

SHAKESPEARE, W. **A tempestade** [1611]. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

SILVA, R. M. **Iqhia**: um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de turbantes por mulheres negras. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Católica de São Paulo, 2020.

SOUZA, G. de M. **O espírito das roupas**: A moda do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, P. M. **Estratégias de construção para estruturas têxteis vestíveis**. Tese (Doutorado). São Paulo: Unesp, 2013.

SOUZA, P. M. **Moda e Arquitetura**: relações que delineiam espaços habitáveis. Dobras (Barueri, SP), v. 7, p. 87-96, 2014.

SOUZA, P. M.; CONTI, G. M. **A cross fertilization como instrumento gerador de inovação**. Rdis - Revista online de la Red Internacional de Investigación en Diseño, v. 2, p. 123-132, 2016.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

STARACE, G. **Os objetos e a vida**: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

SUTILI, V. A. R. **Dispositivo moda**: a roupa em processos artísticos contemporâneos. Revista Galo, n. 3, p. 209–224, 17 jul. 2021.

SVENDSEN, L. **Moda uma filosofia**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TENÓRIO, J. **Estela sem Deus**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TENÓRIO, J. **O avesso da pele**. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2020a.

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

TORTORA, P. G; MARCKETTI, S. B. **Survey of Historic Costume**. Nova Iorque: Fairchild Books, v. 6, 2015.

VALÉRIO, A. C. F. **A poesia de Carolina Maria de Jesus**: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola. Tese (Doutorado). Londrina: PPGL-UEL, 2020.

VÁSQUEZ, A. G; ZACARIAS, G. F. **Estética(s) Descolonial(is)**: entrevista com Pedro Pablo Gómez. Tradução: Marina Waquil. Universidade Federal do Ceará: Vazantes, v. 01, n. 02, 2017.

VELLOSO, I. M. **Figurino olfativo**: da imagem à presença. São Paulo: 13º Colóquio

de Moda, 2017.

VIEIRA JUNIOR, I. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JUNIOR, I. **Doramar ou a Odisseia**. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JUNIOR, I. **Salvar o fogo.** São Paulo: Todavia, 2023.

VIGARELLO, G. **O limpo e o sujo**: uma história da higiene corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VOVELLE, M. **As almas do purgatório, ou, O trabalho de luto**. São Paulo: UNESP, 2010.

ZEVI, B. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.