

DAS AUSÊNCIAS FRUTUOSAS: UMA ANÁLISE DE *UMA ESCURIDÃO BO- NITA – ESTÓRIAS SEM LUZ ELÉTRI- CA*

OF FRUITFUL ABSENCES: AN ANALYSIS OF A BEAUTIFUL DARKNESS – STO- RIES WITHOUT ELECTRIC LIGHT

Marisa Martins Gama-Khalil¹

¹ Doutorado em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq. Professora titular aposentada da UFU. Professora visitante e permanente do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, campus Tangará da Serra. Mato Grosso. Brasil. e-mail: marisa.martins@unemat.br.

Resumo: O artigo apresenta uma análise do livro *Uma escuridão bonita – estórias sem luz elétrica*, de Ondjaki, com ilustrações de António Jorge Gonçalves. A linha de interpretação procura focalizar um dos pontos centrais da trama: as ausências, seja de luz, como no caso da falta de energia, seja de palavras, no caso da poesia, demonstrando o quanto a falta pode ter um sentido pleno de positivities.

Palavras-Chave: Escuridão, Silêncio, Ausência, Literatura.

Abstract: This article presents an analysis of the book *Uma escuridão bonita – estórias sem luz elétrica*, by Ondjaki, with illustrations by António Jorge Gonçalves. The interpretation focuses on one of the plot's central points: absences, whether of light, as in the case of the lack of electricity, or of words, as in the case of poetry, demonstrating how absence can have a meaning full of positivity.

Keywords: Darkness, Silence, Absence, Literature.

A proposta deste artigo é a realização de uma análise do livro *Uma escuridão bonita – estórias sem luz elétrica* (2018), que tem como autor do texto escrito o escritor angolano Ondjaki e autor do texto visual o ilustrador português António Jorge Gonçalves. O livro, publicado pela editora Pallas, apresenta um projeto gráfico muito bem cuidado, explorando a potencialidade de duas cores, o preto e o branco, com a entrada sutil de apenas uma outra cor, o amarelo, na capa, colorindo o título.

A análise focaliza principalmente o trabalho da narrativa com algumas ausências, como a falta de luz, na escuridão, e a falta de sons, no silêncio. Essas ausências são consideradas, em

geral, pejorativamente na tradição ocidental, pois ao escuro e ao silêncio são equivocadamente atribuídos sentidos negativos, porém, no livro em análise, as ausências ganham destaque na tessitura do enredo, o qual sugere sentidos positivos a elas. Ao ressignificar os sentidos do escuro/negro/preto e do silêncio, os autores do texto verbal e do texto visual sugerem uma postura de(s) colonizadora, a partir da sugestão de uma revisão das dicotomias, especialmente aquelas em que a luz, bem como o branco e o claro, é colocada em um lugar superior ao da escuridão, e o excesso da enunciação da palavra como superior à ausência dela. Esses olhares dicotômicos, responsáveis por posturas preconceituosas, não levam em conta, por exemplo, que a literatura se constitui por uma linguagem das ausências.

Ezra Pound, em seu *Abc da literatura*, defende: “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (Pound, 1970, p. 32). O adjetivo “grande”, em meu entendimento, é desnecessário, uma vez que interessa à análise aqui proposta é a ideia de ser uma linguagem potencialmente agregadora de sentidos. Dito em outras palavras: é o dizer muito com pouco, e isso serve para toda literatura, para a literatura sem adjetivos. Quando um autor diz muito com pouco, ele usa uma linguagem que evita a prolixidade e se encaminha da direção da simplicidade, multiplicando sentidos. Carlos Drummond de Andrade ensina que o belo é necessariamente simples:

Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples possa ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente, simples, em nada comprometendo a sua simplicidade as operações complexas que foram necessárias

para realizá-la. Ignoram que a coisa bela é simples por depuração, e não originariamente (Andrade, 2011, p. 197).

A linguagem poética, literária, é constituída por um discurso simples, composto por ausências, por isso ela é feita de vazios. Em minha compreensão, uma palavra metafórica, por exemplo, compõe-se de vazios, abarca um silêncio a ser resgatado pelo leitor. Ela enreda o leitor em sua teia verbal. Ele deve agir diante do vazio e cooperar com a rede de sentidos do texto. Wolfgang Iser explica que “[a]o indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor; eles ‘desaparecem’ no momento em que tal relação é representada” (Iser, 1999, p. 127). *Uma escuridão bonita* possui um enredo muito simples, porém este se revela através da complexidade e profundidade de um discurso repleto de imagens metafóricas, lugares que acionam vazios a serem representados pelo leitor.

No enredo de *Uma escuridão bonita – histórias sem luz elétrica*, há um casal de jovens, em uma varanda, vivenciando a ausência de luz elétrica, e a avó do menino, que às vezes aparece na varanda, segurando uma vela, para saber se os dois estão bem. Para saborear o tempo da ausência de luz, o menino, inventivo, conta histórias relacionadas ao inusitado nome da avó, Dezanove, e também ensina a menina a admirar o Cinema Bu, resultado do efeito de sombras e imagens que as luzes dos faróis dos carros projetam na parede branca do muro. Tudo isso vem acompanhado pelo balé tímido e sugestivo de carícias entre os dois, que culmina com um beijo ao final.

A ausência de luz funciona como instigação para aflorar

a inventividade do menino, que é o narrador da história. Assim, os fatos são focalizados de dentro, autodiegeticamente (Genette, 1995), por um narrador que se revela como um contador de histórias, um criador de ficções, seja das histórias que conta, seja do cinema que cria. As ficções são, portanto, deflagradas pela falta da luz; o menino parece demonstrar para o leitor que essa falta não deve ser preenchida, mas saboreada, pois do escuro nascem inventividades.

Esse enredo, que aponta para a falta de luz, instiga reflexões sobre questões filosóficas relativas às ausências. O que é não ser ou não ter? O nada constitui o tudo? Da aparente falta do que fazer numa situação de escuridão provocada pela falta de energia elétrica, Ondjaki cria situações que faz os seus leitores possivelmente pensarem na inventividade da linguagem da ficção e na condição humana (re)criada por essa inventividade.

Todo esse enredo que nasce da ausência da luz vem acompanhado de um projeto gráfico cuja base é a cor preta com desenhos e formas esparsas na cor branca. Na capa, a presença do amarelo uma única vez, no título do livro. O título em amarelo deflagra um sentido paradoxal, porque justamente a palavra escuridão vem iluminada pelo amarelo, cor “associada ao significado simbólico do ouro, da luz e do Sol” (Lexikon, 1990, p. 16). Luz e escuridão unidas, mostrando a possibilidade de diálogo, insinuando que as dicotomias podem ser repensadas. O livro apresenta-se como uma festa de imagens, ou melhor, de sugestões de imagens. O procedimento de projeção imagética a partir de apenas duas cores, o preto e o branco, potencializa a imaginação do leitor/espectador do livro.

O livro começa com a seguinte epígrafe: “o escuro às

vezes não é a falta de luz mas a presença de um sonho”. O autor da epígrafe é “um velho muito velho que inventa as palavras” (Ondjaki, 2018, p. 8). A velhice do velho muito velho parece ser um indicador de sua sabedoria, porque a velhice, vem agregada a uma qualidade especial do velho, a invenção. E é este velho muito velho que afirma que do escuro nasce o sonho. Não é por acaso que, em situações de falta de energia, as pessoas se reúnem e começam a contar histórias. Aliás, as situações de contações de histórias em comunidades mais tradicionais ocorrem frequentemente à noite. O sonho que, de acordo com o velho muito velho, aflora no escuro, é sinônimo de invenção, magia e arte. O menino narrador da história é um potencial sonhador e, em função disso, consegue desvelar invenções. Portanto, menino narrador e velho da epígrafe, dois seres de idades tão díspares, se conectam e parecem emanar uma só voz, a da imaginação. Seriam eles o mesmo personagem em tempos diferentes?

Após essa epígrafe, a história se inicia com o enunciado: “A luz faltou de repente” (Ondjaki, 2018, p. 11). E, na sequência, a voz do menino narrador-protagonista enuncia: “Nessa escuridão de melodia doce ou silêncio quente, entre zumbidos de mosquitos e o cheiro dos fósforos a acender a primeira vela dentro de casa, ganhei coragem na voz e falei: Tu não achas que as pessoas são uma coisa tão bonita?” (Ondjaki, 2018, p. 13-15). As palavras do texto, que entrecruzam escuridão e silêncio, aparecem carregadas da margem móvel e vazia da linguagem literária. Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2006), ensina que a linguagem literária possui duas margens: a primeira é a margem sensata, que apresenta a língua em seu estado prosaico e canônico, apropriado; a segunda margem é móvel e vazia,

destrói a língua correta. Em meu entendimento, essa margem aniquila a utilidade da linguagem usual e a desloca para outros lugares, para outros sentidos. Quando o menino diz que a escuridão possui “melodia doce ou silêncio quente”, ele aniquila a linguagem usual e reinventa um novo lugar e destino para as palavras, convertendo-as, em simbiose e em sinestesia, em espaço de experimentação e prazer. Nessa margem móvel, as palavras não dizem, elas sugerem, elas encontram outro espaço, fora das convenções, um espaço preciosamente “indireto”, como Barthes ensina em *Aula* (1988). Ele é indireto porque é um lugar lacunar, um vazio potencial.

A escuridão integra uma melodia doce e quente, conjugando sons paladares e tatos. André Joffily Abath (2012), ao tratar da experiência da escuridão, afirma que ela não tem a ver apenas com a visão, mas agrega e impulsiona outros sentidos e outras percepções, como as emoções. Por isso, a menina olhava para o narrador “numa travessia de escuridão e cheiros” (Ondjaki, 2018, p. 16) e o silêncio permanecia entre os dois.

O silêncio também costuma ser compreendido, na tradição ocidental, como uma ação negativa, até como uma não-ação, todavia ele costuma ser bastante produtivo. Na narrativa, em silêncio, a menina faz “festinhas” na mão do menino e ele reflete: “Afinal uma pessoa também pode dizer coisas sem ser com voz de falar” (Ondjaki, 2018, p. 16), descoberta que acontece justamente em decorrência de uma noite sem luz.

Na sequência, o narrador continua sua reflexão, com altíssima potência poética: “O silêncio é uma esteira onde nos podemos deitar” (Ondjaki, 2018, p. 18). A metáfora que une em um só núcleo semântico silêncio e esteira se abre ao leitor como um

vazio virtual. A experiência metafórica do enunciado de Ondjaki tem como consequência a negação do sentido prosaico e cotidiano do vocábulo silêncio, havendo uma quebra do automatismo da compreensão do leitor. Onde ele poderia ler silêncio = ausência de sons, ele lê silêncio = esteira onde posso deitar-me. Com isso, o enunciado se singulariza e cria uma nova percepção da realidade, uma percepção poética. Sabemos, com Chklovski (1978, p. 45), que “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto”, isto é, perceber o mundo buscando outras relações e percepções. E o silêncio como esteira pode ser entendido como esse espaço no qual eu posso descansar, aconchegar-me, regozijar-me.

A ausência de luz dialoga sugestivamente com o sentido das ausências como uma condição positiva da existência. Como já afirmei, é a ausência de luz que instiga a criação de histórias do menino. Ele investe-se no papel de contador e assume-se autor de uma história que suplanta imagetivamente o real: “Era verdade, tínhamos tempo. A falta de luz também inventava mais tempo para as pessoas estarem juntas, devagar” (Ondjaki, 2018, p. 53), e essa falta de luz incitava o menino a assumir o papel de inventor de uma história para o nome de sua avó, história misteriosa e dramática. Com isso, ele faz com que a imagem da avó, reinventada, assuma novos tons e ganhe vida. Conta que a avó perdera um dos seus vinte dedos numa discussão com um namorado soviético que queria levá-la para a terra dele. Atordoado com a recusa de ela de ir para o tão-longe, o soviético quebrou todas as garrafas que havia na casa. A última escapou-lhe das mãos e cortou um dedo do pé dela. A menina sabia que a verdadeira história não era a que ele contara. O menino, por sua vez, reconhece posteriormente que o dedo fora cortado por um

médico por causa de uma infecção. Entretanto, a menina diz: “Eu também gosto mais da tua estória com o soviético nela” (Ondjaki, 2018, p. 88).

O livro apresenta uma narrativa imaginada e contada pelo menino novamente a potencialidade da ausência. Nesse caso, a ausência de um membro do corpo: um dedo do pé. Uma parte que falta se apresenta mais uma vez como um vazio produtivo. Corpo incompleto, corpo repleto de possibilidades narrativas.

A ambiência da escuridão permitia aos dois, menino narrador e menina, esse velar e desvelar de histórias, de desejos e de sonhos; possibilitava a opção pela ficção no lugar do real. A escuridão funciona para ambos como um esconder-se para revelar-se. Giorgio Agamben, em *Profanações*, reflete sobre o prazer que as crianças sentem ao procurarem lugares secretos e esconderem-se:

Há, no próprio fato de ficarem escondidas, no fato de refugiarem-se na cesta de roupa ou no fundo de um armário, no de se encolherem num canto do sótão até quase desaparecer, uma alegria incomparável, uma palpitação especial, a que não estão dispostas a renunciar por nenhum motivo” (Agamben, 2007, p. 19).

Compreendo que a criança, nesse ato de desaparecimento, desfruta de sua autodescoberta, assim como o menino do livro *Uma escuridão bonita*, na ausência da nitidez de sua imagem, em função do escuro, cria uma nova imagem para si, de criador e contador de histórias. E ao criar suas histórias ele cria o mundo, o seu e o dos outros, reinventa o universo. O escuro esconde coisas e pessoas, contudo é nesse escuro que as pessoas se revelam e potencializam seus dons e experiências.

É no escuro da história que o menino apresenta para a menina o Cinema Bu. Ele pensou a princípio em explicar para ela o que seria o tal cinema, mas acaba entendendo que: “Há coisas que entram pelos nossos olhos e chegam aos nossos corações sem palavras de explicação” (Ondjaki, 2018, p. 62). Os dois começam a contemplar o Cinema Bu no momento em que um carro passa com os faróis acesos, projetando sua luz e formando imagens inusitadas e variadas na parede branca:

A coisa mais bonita do Cinema Bu é que cada um pode encontrar ali as memórias, os sonhos, e os futuros que mais deseja. O carro fez a curva devagar, as sombras das árvores, dos morcegos, as nossas próprias sombras, a sombra da mão dela a mexer no cabelo, tudo ganhou nova dimensão projetada na parede” (Ondjaki, 2018, p. 82-83).

Aqui mais uma vez tem-se a ideia do sonho como efeito da escuridão ditada pela epígrafe, pois o espetáculo oferecido pelo Cinema Bu só se torna pleno com a junção da rede de memórias, desejos e sonhos do espectador, e o jogo entre escuridão, luz e sombra possibilita que projetemos nossas imagens naquelas sugestões de projeções de imagens na parede. Não há um limite entre o que é a imagem que eu vejo e o que é a imagem que eu desejo ver, tudo se funde num espetáculo guiado pela imaginação.

O Cinema Bu acontecia, antes de tudo, instantaneamente. Ele era fugaz e por isso devia ser absorvido integralmente com todo o corpo e os sentidos: “Era difícil não abrir a boca de espanto, pois aquele cinema, veloz e pobre, tinha que ser vivido num tempo mais curto que a chama de um fósforo noturno. E valia ver tudo” (Ondjaki, 2018, p. 84). A sombra, na visão de

Marie Louise Von-Franz (2002), representa a personificação de aspectos inconscientes da personalidade. Nesse sentido, as sombras projetadas podem ser lidas como imagens relacionadas à própria identidade do menino e da menina, aos seus desejos de ver, de ter e de ser.

Essa passagem do Cinema Bu sugere uma relação dialógica com a afamada Alegoria da Caverna. Em sua *República* (2001), Platão descreve os humanos acorrentados dentro de uma caverna, diante de uma parede. Boaventura de Sousa Santos explica:

No exterior há uma fogueira e entre ela e a entrada da caverna circulam pessoas com objetos. Os seres humanos presos na caverna não veem mais que as sombras dos objetos e tomam-nas por realidade. Um deles sai da caverna e, depois de se habituar à luz do sol, vê finalmente a verdadeira realidade dos objetos cujas sombras vira antes projetadas na parede da caverna. Regressa à caverna, conta o que viu, mas os seus companheiros não acreditam e ameaçam matá-lo. Com esta alegoria, Platão pretende mostrar a oposição entre as falsas crenças e o verdadeiro conhecimento (Santos, 2021).

Mas na história de Ondjaki parece haver uma inversão da ideia de que o verdadeiro conhecimento não são as sombras, mas o que está fora da caverna, porque o menino e a menina reconhecem a validade de ter as sombras como espaço possível de sonho e quem sabe de revisão das suas realidades. As sombras, a escuridão e o silêncio, nesse caso, são frutuosos, repletos de sentidos positivos, frutuosos:

a experiência da ausência é mais bem

compreendida como afetiva, e não como perceptual; ela é sentida, e não vista ou ouvida. [...] Quando desejo a escuridão e o silêncio, e apago as luzes e fecho as janelas, ou fujo para o campo, o que busco não é ver a ausência de luz e ouvir a ausência de som, mas sim a prazerosa experiência de ter meu desejo satisfeito, nada vendo, e nada ouvindo (Abath, 2012, p. 28).

Na compreensão de Abath, as experiências de ausência vividas pelos sujeitos podem ser muito prazerosas, porque satisfazem desejos e acabam por auxiliar uma melhor percepção de si. Compreendo melhor as coisas retirando-as do murmúrio do mundo. “A experiência da ausência de luz e som, portanto, não precisa ser de inconformidade entre mente e mundo. Pode ser a prazerosa experiência de conformidade, de satisfação de expectativas e desejos por parte do mundo” (Abath, 2012, p. 28).

Depois da experiência mágica do Cinema Bu, o menino reflete sobre o fato de ser criança:

Quando somos crianças, o mundo fica bonito de repente. E simples. Parece um céu aberto com estrelas possíveis de serem apanhadas e guardadas numa gaiola sem pareces de fechar ninguém.

– Consegues imaginar uma gaiola ao contrário?

– Acho que sim. Uma gaiola toda aberta (Ondjaki, 2018, p. 93-94).

As crianças, na compreensão do menino narrador, possuem uma percepção diferente do mundo e conseguem ver belezas onde os adultos não veem, talvez porque os adultos, pela pressão dos compromissos sociais, precisam ser racionais, e acabam não tendo tempo para o sonho, o devaneio. Entregar-se à imaginação

representa, na vida do adulto, um risco. O adulto deve perceber o mundo racionalmente e não se entregar aos vazios, como o ócio e a imaginação. O ócio, na mentalidade ocidental, figura também como uma ausência: ausência de atividade, contudo, em filosofia, muito se discute o papel criativo do ócio, relacionando-o a um estado no qual o sujeito, em repouso, pode possibilitar-se a outras visões do mundo. O “sem fazer”, a inatividade não se trata do “não ser”, mas do “ser” em absoluto, um ser que experimenta um devir.

As infelicidade dos homens ativos é que sua atividade é quase sempre um pouco irracional. [...] Os homens ativos rolam tal como pedra, conforme a estupidez da mecânica. – Todos os homens se dividem, em todos os tempos e também hoje, em escravos e livres; pois aquele que não tem dois terços do dia para si é escravo (Nietzsche, 2020, p. 176).

As atividades muitas vezes levam a um automatismo que impedem os sujeitos de observarem no mundo as pequenas coisas, pequenas porém significativas. Impedem muitas vezes os sujeitos de perceberem a beleza em atos, gestos, objetos. O menino narrador admite que o mundo, na ótica da criança, enxerga o bonito. Para o mundo excessivamente capitalista, preenhe de atividades, o bonito não interessa, mas apenas as coisas úteis. Por isso o mundo da criança é mais leve, por permitir-se a admirar as bonitezas ao redor, permitir-se, inclusive a enxergar objetos imaginários, como a gaiola sem paredes. Como seria uma gaiola sem paredes? Espaço de total ausência. O que delimita o dentro e o fora? Nada, absolutamente nada. Esse espaço, possibilitado pela mente criativa do menino narrador, é um daqueles espaços impossíveis no mundo real mas possíveis na poesia e na mente poética da criança. E o que deve guardar uma gaiola sem paredes?

Apenas a liberdade, tão cara à imaginação.

As ausências também se completam, enlaçam-se. No balé de silêncios, escuridão, cheiros, sombras, emoções e tatos, os corpos dos meninos se aproximam com um pedido da menina: “Empresta-me só os teus lábios” (Ondjaki, 2018, p. 99), enunciado seguido de duas páginas sem palavras, totalmente pretas com nuances brancas, apenas com as sombras e perfis de duas bocas, que se aproximam e se beijam: “Era um beijo num baile solto de línguas, coqueiros que dançavam no vai-e-vir das ondas com algas bonitas e o mar em nós também. Um beijo todo salgado, sem nenhuma palavra de explicação” (Ondjaki, 2018, p. 102). Novamente, o menino descreve poeticamente a experiência de contato do seu corpo com o da menina. As imagens que cria são da esfera semântica do mar: “coqueiros”, “ondas”, “algas”, “mar”, “salgado”, podendo sugerir a umidade dos corpos, uma aquosidade desvelada pelo prazer daquela experiência.

Após o beijo, a narrativa se encaminha para o desfecho e a menina indaga por que o menino inventa histórias. Ele responde: “– Para a nossa escuridão ficar mais bonita” (Ondjaki, 2018, p. 105). Na sequência, o leitor encontra páginas em que as imagens em preto e branco do perfil dos dois juntos aparecem sugeridas ao lado da continuidade do espaço do chão e da imensidão da escuridão do céu. Três páginas depois dessas imagens, o texto termina efetivamente com uma citação final:

“a beleza às vezes é um lugar onde o olhar
já sabe aquilo que não quer esquecer”
velha muito velha que destrói as palavras
(Ondjaki, 2018, p. 109).

A citação final se plantea numa relação dialógica com a

epígrafe inicial. Se lá existe como autor um velho muito velho que inventa histórias, aqui há uma velha muito velha que destrói as palavras. Talvez os vazios dos textos possam sugerir que esse velho é o menino e a velha, a menina, anos mais tarde, depois de muitas experiências com as ausências.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, defende que “[o] escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala [o murmúrio de vozes do mundo], e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio” (Blanchot, 2013, p. 321). Calar a voz do mundo e criar outra voz, cuja base é o silêncio, um silêncio frutuoso que mora nas palavras inventadas, nas palavras deslocadas dos lugares que ocupam no coloquial do mundo, o que remete à margem móvel e vazia estudada por Roland Barthes (2006). Na história de Ondjaki tem-se, do início ao fim, a valorização da palavra prenhe de silêncio, da palavra metafórica, que diz de forma indireta, incitando o vazio e o possível posicionamento do leitor sobre esse vazio, esse silêncio que poderá incitar o leitor a rever visões do mundo e a inventar uma encenação para aquelas palavras usadas em um sentido móvel, duplo e paradoxalmente silencioso.

Para Gaston Bachelard (2001, p. 169) “o ser que medita primeiro o ser que sonha. [...] o mundo imaginado está justamente colocado *antes* do mundo representado [...]. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro”. Sem o sonho, o mundo seria somente movido pela lógica. Mas na lógica há poucas possibilidades para a compreensão e a absorção das ausências.

O menino narrador e o velho muito velho da epígrafe (que

podem ser um só) representam, na história, esse ser que medita e que poetiza o mundo, o ser sonhador, capaz de observar que nas ausências há frutuosidades, porque nelas a fecundação pode ser mais plena, afinal, um espaço vazio se oferece como uma possibilidade de nascimento. A velha (que talvez seja a menina) representa o ser que destrói as palavras. Esses dois atos, inventar e destruir, não estariam distantes caso seja levado em conta o procedimento da poesia, porque a invenção da linguagem literária provoca a destruição ou a rasura da linguagem prosaica, mecânica. Tanto a invenção como a destruição, assim, planteiam vazios na medida em que potencializam o lugar poético das ausências.

Referências

ABATH, André Joffily. Nada vendo no escuro, nada ouvindo no silêncio. *Dois pontos*. v. 9, n. 2, p. 11-31, out./2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São paulo: Cosac Naify, 2011.

BACHELARD, Gaston. *O are os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* – vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

ONDJAKI. *Uma escuridão bonita: histórias sem luz elétrica*. Ilustração: António Jorge Gonçalves. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

PLATÃO. *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POUND, Ezra. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SANTOS, Boaventura Sousa. Muito além de luz e trevas. *Outras palavras*. 2021. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/descolonizacoes/boaventura-muito-alem-de-luz-trevas/>>. Acesso 26 jul 2025.

VON-FRANZ, Marie Louise. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 2002.