



Universidade Federal
de São João del-Rei



DANIEL PEREIRA LOPES

**RUÍNAS DA MASCULINIDADE NEGRA: FIO JASMIM ENTRE AUSÊNCIAS E
REINVENÇÕES EM *CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino

**São João del-Rei
2025**

DANIEL PEREIRA LOPES

**RUÍNAS DA MASCULINIDADE NEGRA: FIO JASMIM ENTRE AUSÊNCIAS E
REINVENÇÕES EM *CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino

São João del-Rei

2025

Daniel Pereira Lopes

RUÍNAS DA MASCULINIDADE NEGRA:
FIO JASMIM ENTRE AUSÊNCIAS E REINVENÇÕES EM *CANÇÃO PARA NINAR MENINO GRANDE*

Banca Examinadora

Profª Drª Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ

(Presidente/Orientadora)



Documento assinado digitalmente

ELIANA DA CONCEICAO TOLENTINO

Data: 20/12/2025 22:35:44-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª Drª Ozana Aparecida do Sacramento – IF SUDESTE MG

(Titular Externa)



Documento assinado digitalmente

OZANA APARECIDA DO SACRAMENTO

Data: 23/02/2026 16:43:23-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

(Titular Interno)

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo

Vice-coordenador do PPG em Letras

Dezembro de 2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 24/02/2026

FOLDER DO EVENTO Nº 3/2026 - PROMEL (13.20)

(Nº do Protocolo: 23122.004966/2026-82)

(Assinado digitalmente em 24/02/2026 16:06)

CLAUDIO MARCIO DO CARMO

VICE-COORDENADOR

PROMEL (13.20)

Matrícula: ###441#4

(Assinado digitalmente em 25/02/2026 14:54)

MARIA ANGELA DE ARAUJO RESENDE

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DELAC (12.21)

Matrícula: ###50#1

Visualize o documento original em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: 3, ano: 2026
, tipo: **FOLDER DO EVENTO**, data de emissão: **24/02/2026** e o código de verificação: **cfa9582c7b**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L864r Lopes, Daniel Pereira.
 RUÍNAS DA MASCULINIDADE NEGRA : FIO JASMIM ENTRE
AUSÊNCIAS E REINVENÇÕES EM CANÇÃO PARA NINAR MENINO
GRANDE / Daniel Pereira Lopes ; orientadora Eliana
da Conceição Tolentino. -- São João del-Rei, 2025.
 110 p.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2025.

 1. Conceição Evaristo. 2. Masculinidade. 3. Negro.
4. Performance. I. Tolentino, Eliana da Conceição,
orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Para Fio Jasmim — símbolo de tantas dores e silêncios — e a todos os homens que, como ele, tiveram suas almas assassinadas pela violência simbólica, mas que seguem vivos, tentando existir, amar e reconstruir-se mesmo em ruínas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de toda força, sabedoria e coragem. Sem a fé que me sustenta e me impulsiona, este caminho não teria sido possível. A Ele, minha gratidão eterna por ter guiado cada passo desta caminhada, inclusive nos momentos de silêncio, angústia e incerteza.

Desde o início, expresso minha profunda reverência às vozes negras que fundamentam este trabalho — vozes que me ensinaram a pensar, resistir e amar de outro modo. Mais do que referências acadêmicas, essas vozes são memórias ancestrais, insurgências políticas, corporeidades insubmissas e afetos coletivos que me deram chão e direção.

bell hooks, Frantz Fanon, Conceição Evaristo, W.E.B. Du Bois, Raewyn Connell — seus escritos não apenas iluminaram meu percurso intelectual, mas também deram nome às dores silenciadas, às esperanças teimosas e às contradições que atravessam meu corpo, minha sexualidade e minha existência enquanto homem forjado à margem da norma. Com eles, aprendi que conhecimento não se separa da carne, que teoria é também prática de libertação e que dar lugar à palavra — e ao que falta nela — é exercício de responsabilidade.

Esta dissertação é, antes de tudo, um gesto de escuta comprometida, de resposta afetiva e de continuidade histórica. É minha forma de reconhecer a dívida simbólica e existencial que carrego com aqueles e aquelas que escreveram, falaram e viveram para que outros pudessem também dizer. Ao me debruçar sobre as masculinidades negras, não pretendi falar em nome de ninguém — mas reconhecer que a minha possibilidade de fala foi aberta por vozes que antes de mim gritaram, sussurraram, sobreviveram. Sem essas vozes, eu não teria encontrado a linguagem necessária para narrar minha própria travessia. Com elas, aprendi que é possível — e necessário — transformar silêncio em discurso, dor em crítica, e identidade em ato político.

Agradeço à minha orientadora, Eliana da Conceição Tolentino, pela atenção, pela confiança em minhas ideias e pelo rigor afetivo que conduziu este trabalho com generosidade intelectual. Seu olhar sensível e crítico foi fundamental para que esta pesquisa se realizasse com seriedade e coragem.

À Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de formação acadêmica e humana. À CAPES, pelo apoio financeiro que viabilizou minha permanência e dedicação aos estudos.

À minha família, meu alicerce mais sólido, meu amor eterno. À minha avó Maria Helena (in memoriam), cujos gestos de cuidado me acompanham ainda hoje, e que, desde pequeno, me viu crescer, sonhar, e soube — antes de partir — que eu estava realizando meu sonho. Lembro-me dela, já com seus 85 anos, deitada na cama do hospital, sempre me perguntando com insistência e esperança: “Você já formou, Daniel?” E eu sempre lhe dizia que sim, mas que não iria parar. Ela ria e, com ternura, dizia: “Gosta mesmo de estudar...” e abraçava meus novos sonhos com a mesma alegria de sempre, dando-me mais força para ir além.

À minha mãe, Aparecida, e ao meu pai, Sebastião, por todo amor, acolhimento e pela certeza inabalável de que nunca me faltaria apoio — nem quando minha sexualidade se fez visível no mundo. Obrigado por nunca me rejeitarem, por me amarem por inteiro, e por me ensinarem que o afeto é uma forma de resistência. Ao meu irmão Bruno, que cresceu ouvindo que eu seria professor e sempre me viu seguir esse caminho com determinação.

Aos amigos e amigas que caminharam comigo nesta trajetória, especialmente nos momentos mais difíceis — agradeço pelos cafés, pelos silêncios compartilhados, pelas risadas que reanimam, pelas palavras de incentivo e pelas trocas generosas de conhecimento.

Ao corpo docente e aos colegas do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ, pela formação crítica, pelos debates inspiradores e pelo ambiente de trocas respeitadas que me ajudaram a amadurecer como pesquisador e sujeito.

Também reconheço que esta pesquisa, centrada na experiência negra, é atravessada pelo meu lugar social: como homem branco, procuro sustentar uma prática de leitura situada, orientada por compromisso e pela disposição de rever pressupostos a partir das vozes negras. Não me coloco como quem fala “por”, mas como quem deseja caminhar “com” — acompanhando, refletindo e tensionando, inclusive, os privilégios que me atravessam. Essa escolha não é apenas acadêmica, mas existencial e um posicionamento: um gesto de aliança e de respeito a uma luta

maior do que eu, mas diante da qual me reconheço implicado — como educador, pesquisador e como ser humano.

E, por fim, agradeço a mim mesmo. Por continuar mesmo nos dias em que parecia não dar conta. Por não abandonar a escrita. Por honrar os meus e por transformar em palavra aquilo que tantas vezes quiseram silenciar.

RESUMO

Esta dissertação investiga a construção da masculinidade negra em Fio Jasmim, presente em *Canção para ninar menino grande* (2022), da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo. O trabalho tem como objetivo compreender de que modo a masculinidade do homem negro é representada literariamente em tensão com os paradigmas da masculinidade hegemônica. Para tanto, articula os marcadores sociais da diferença — raça, gênero e classe — à luz de teóricos como bell hooks (2022), Frantz Fanon (2008), Judith Butler (2018), Michael Foucault (1999), Pierre Bourdieu (2012), Raewyn Connell (2015) e W.E.B. Du Bois (2021). A abordagem metodológica adota uma perspectiva crítico-interpretativa, centrada na linguagem simbólica e afetiva da narrativa, considerando os conceitos de escrevivência, performatividade e violência simbólica. O estudo evidencia como Fio Jasmim transita entre padrões de virilidade tradicional e possibilidades de ruptura por meio do afeto, da escuta e da vulnerabilidade, permitindo uma leitura crítica das masculinidades negras e suas formas de reinvenção. Ao tensionar a violência estrutural e os afetos interditados, Evaristo propõe uma leitura da subjetividade masculina negra, apontando para novas formas de existência.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; Masculinidade; Negro; Performance.

RESUMEN

Esta disertación investiga la construcción de la masculinidad negra en Fio Jasmim, personaje de *Canção para ninar menino grande* (2022), de la escritora afrobrasileña Conceição Evaristo. El trabajo tiene como objetivo comprender de qué modo la masculinidad del hombre negro es representada literariamente en tensión con los paradigmas de la masculinidad hegemónica. Para ello, articula los marcadores sociales de la diferencia —raza, género y clase— a la luz de teóricos como bell hooks (2022), Frantz Fanon (2008), Judith Butler (2018), Michel Foucault (1999), Pierre Bourdieu (2012), Raewyn Connell (2015) y W.E.B. Du Bois (2021). El enfoque metodológico adopta una perspectiva crítico-interpretativa, centrada en el lenguaje simbólico y afectivo de la narrativa, considerando los conceptos de *escrevivência*, performatividad y violencia simbólica. El estudio evidencia cómo Fio Jasmim transita entre patrones de virilidad tradicional y posibilidades de ruptura a través del afecto, la escucha y la vulnerabilidad, permitiendo una lectura crítica de las masculinidades negras y sus formas de reinención. Al tensionar la violencia estructural y los afectos prohibidos, Evaristo propone una lectura de la subjetividad masculina negra, señalando nuevas formas de existencia.

Palabras clave: Conceição Evaristo; Masculinidad; Negro; Actuación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – É A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA QUE NOS TORNA HOMENS? ...	18
1.1 – A escritora afro-brasileira Conceição Evaristo	25
1.2 – <i>Canção para ninar menino grande</i> : estrutura, vozes e fragmentação narrativa	29
1.3 – Mulheres, simbolismos e tensões na constituição da masculinidade de Fio Jasmim ..	32
1.3.1 – Permanência, espera e apagamento	33
1.3.2 – Autonomia feminina e desestabilização da virilidade	38
1.3.3 – Silêncio, escuta e resistência.....	44
1.4 – Toponímia simbólica: os nomes das cidades e a constituição das personagens femininas.....	49
1.5 – Fio Jasmim: entre fios, trilhos e memórias	57
1.5.1 – A performatividade da masculinidade negra: desejo, errância e vigilância viril	60
1.5.2 – O desgaste da performance: descompassos e rupturas na masculinidade de Fio Jasmim.....	75
1.5.3 – Ruínas e reinvenção da masculinidade negra	84
CAPÍTULO 2 – DO TEXTO AO CONTEXTO: INTERSECÇÕES ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE	91
2.1 – Entre masculinidades negras e heranças coloniais: hipótese histórica e social em torno de <i>Canção para ninar menino grande</i>	91
2.2 – A masculinidade de Fio Jasmim: interseccionalidades e contradições	96
2.2.1 – Cumplicidade e dividendo patriarcal: os poderes intersticiais de Fio Jasmim	97
2.2.1.2 – A parentalidade como extensão da virilidade: entre provisão e ausência	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

Este estudo emerge de um percurso pessoal e acadêmico tecido por experiências de não pertencimento, atenção ao que se diz e ao que se silencia e pelo propósito de compreender como se constroem — e se desconstroem — as masculinidades no contexto brasileiro. Desde a infância, fui atravessado por discursos normativos que regulavam comportamentos, afetos e expressões do corpo. Expressões como “homem não chora”, “isso não é coisa de homem” ou “menino tem que ser forte” moldaram, silenciosamente, uma forma de estar no mundo em permanente estado de vigilância, na tentativa de corresponder a um modelo idealizado de masculinidade. Como menino sensível, apaixonado por flores e afetos, minha existência foi lida como inadequada. Como homem homossexual, vivi — e ainda vivo — o tensionamento constante entre minha identidade e os padrões do que se espera de um “homem de verdade”.

A partir desse lugar marcado pela vigilância e pela experiência reiterada de ter afetos e expressões submetidos a normas, a escuta se afirma como chave ética e metodológica da pesquisa. Aquilo que, no vivido, apareceu como necessidade de compreender os dispositivos que regulam o “ser homem” converte-se, no gesto analítico, em pergunta crítica: quem é reconhecido como sujeito de palavra e sob quais condições determinadas masculinidades se tornam legíveis, aceitáveis ou descartáveis? Ao ampliar a experiência individual para uma reflexão histórica, torna-se possível perceber que a escuta também envolve uma disputa social por visibilidade, humanidade e voz, atravessada por raça e gênero.

A noção de escuta, aqui, responde a uma história longa — colonial e pós-colonial — na qual sujeitos negros foram frequentemente reduzidos a corpo, força e função, tendo sua palavra desautorizada, ignorada ou tomada como ruído. Em diálogo com esse horizonte, “escutar” não significa apenas acolher vozes, mas reconhecer, no plano da cultura, a disputa pela condição de sujeito. Uso “ruínas” como categoria de leitura para nomear o colapso relativo de uma performance masculina antes tida como estável e, simultaneamente, os restos ativos que possibilitam reconfigurações. Ruína, aqui, é limite e abertura: destroço do ideal e campo de reinvenção. A literatura, ao materializar a linguagem, oferece um espaço privilegiado para essa operação: permite que experiências historicamente silenciadas se tornem legíveis, não como

“testemunho transparente”, mas como construção estética atravessada por memória, lacunas e conflito. Assim, a escuta é entendida como procedimento interpretativo — ativo, organizativo e avaliativo —, uma atenção crítica às vozes narrativas e às enunciações femininas que cercam Fio Jasmim, bem como ferramenta para compreender a masculinidade negra enquanto produção cultural: seus códigos, suas vigilâncias, seus desejos e suas contradições. Escutar, portanto, implica ler o romance como campo de forças em que raça e gênero se inscrevem na linguagem, tornando a leitura capaz de evidenciar tanto a naturalização do patriarcado racializado quanto os interstícios por onde outras formas de existir podem ser imaginadas.

Essas experiências íntimas, longe de serem meramente individuais, refletem o funcionamento de uma estrutura social que legitima e impõe a “masculinidade hegemônica”, tal como conceituada por Connell (2015). Trata-se de um modelo dominante, racializado, heterossexual e normativo, sustentado por práticas culturais e institucionais que subordinam outras masculinidades e identidades de gênero. Como observam Connell e Messerschmidt (2013), “ao conceito de masculinidade é atribuído o fato de esse permanecer logicamente numa dicotomização do sexo (biológico) *versus* gênero (cultural), dessa forma marginalizando ou naturalizando o corpo” (Connell e Messerschmidt, 2013, p. 250). A hegemonia do masculino, além de invisibilizar sua própria construção, silencia e marginaliza outras formas de ser homem, como masculinidades negras, periféricas, feminilizadas, sensíveis ou dissidentes.

Ao longo da minha formação em Letras — Língua Portuguesa e Espanhola, iniciada em 2018 no Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, fui apresentado a algumas produções literárias da escritora afro-brasileira¹ Conceição Evaristo. A princípio, a leitura despertou em mim uma percepção crítica da violência sofrida pelas mulheres negras em suas narrativas, revelando o peso de uma história marcada por exclusões. Entretanto, com o amadurecimento teórico proporcionado pela trajetória no Mestrado em Letras na Universidade Federal de São João del-Rei, essa atenção crítica se ampliou. Passei a perceber que, nas entrelinhas de Evaristo, também

¹ Sobre a terminologia, há um debate crítico: Eduardo de Assis Duarte (2010) propõe o conceito de “literatura afro-brasileira”, defendendo a articulação entre identidade étnico-racial e produção literária, como parte de um projeto estético e político de afirmação da negritude. Já Luiz Silva Cuti (2010) prefere a expressão “negro-brasileira”, por entender que ela preserva a centralidade do termo “negro”, em diálogo com a tradição histórica de luta e resistência. Nesta dissertação, opta-se por utilizar “afro-brasileira”, mas reconhecendo que a terminologia está em disputa no campo crítico.

emergem vozes masculinas negras que, embora muitas vezes associadas à agressividade, à ausência ou à brutalidade, carregam dores, silenciamentos e possibilidades de reinvenção. Nessas frestas narrativas, outras leituras se tornam possíveis — leituras que desestabilizam os estereótipos cristalizados e abrem espaço para pensar a masculinidade negra para além dos limites da violência. No entanto, para que essa reflexão seja possível, é necessário, antes, compreender de onde o homem negro veio: sua história, suas referências culturais, suas ancestralidades e os processos de desumanização a que foi submetido. Só a partir desse reconhecimento profundo é que se pode construir uma leitura ética e crítica, capaz de acolher as múltiplas camadas que constituem suas subjetividades.

Foi nesse contexto que Fio Jasmim, personagem do romance *Canção para ninar menino grande* (2022), chamou minha atenção. Diferente de outros perfis literários, Fio não se apresenta de forma unidimensional: sua masculinidade é marcada por contradições, sentimentos interditados e gestos de cuidado entrelaçados a práticas de dominação. Ele é, ao mesmo tempo, fruto e agente da “violência simbólica”, como proposto por Pierre Bourdieu (2012), expressa nas relações interpessoais que estabelece, sobretudo com as mulheres, mas também consigo mesmo. Essa violência, exercida de maneira velada e interiorizada, configura uma lógica que naturaliza hierarquias e impede a plena expressão da subjetividade masculina.

A escolha por investigar a masculinidade negra de Fio Jasmim, portanto, não é um gesto de distanciamento, mas de aproximação ética, crítica e afetiva. Embora eu não seja negro, encontro na literatura de Evaristo um espaço de reconhecimento e de pertencimento simbólico. Como diz Evaristo (2020), “pessoas que experimentam condições de exclusão tendem a se identificar e a se comover com [...] personagens” (Evaristo, 2020, p. 32). Ao me deparar com a história de Fio, compreendo não apenas a trajetória de um homem negro em busca de sentido, mas também os contornos da minha própria história frente aos modelos impostos.

A investigação que aqui se propõe está fundamentada em uma base teórica que atravessa diferentes campos do conhecimento. A “performatividade de gênero”, conforme teorizada por Judith Butler (2018), ilumina a maneira como os atos reiterados moldam as identidades masculinas, que não são essências fixas, mas efeitos de normas sociais reproduzidas. A sexualidade, entendida por Michel Foucault

(1999) como campo de “saber-poder”, revela como os corpos são regulados, policiados e disciplinados em nome de uma moral normativa que opera no silêncio. A noção de identidade, nos termos de Frantz Fanon (2008) e W.E.B. Du Bois (2021), evidencia o caráter conflituoso e fragmentado do sujeito negro, constantemente interpelado por olhares externos, pela colonialidade e pelo racismo.

Durante o percurso da pesquisa, foi realizada uma revisão acadêmica nas plataformas *SciELO* e *Google Acadêmico*², em junho de 2025, com o objetivo de mapear estudos que abordassem a masculinidade negra na literatura de Conceição Evaristo, especialmente no romance em foco. Foram localizados cinco trabalhos que discutem o personagem Fio Jasmim, tratando de temas como ausência paterna, performance sedutora, estruturação de estereótipos e tensão entre dominação e fragilidade afetiva. No entanto, observa-se que tais estudos, em sua maioria, privilegiam a leitura das personagens femininas como vítimas das múltiplas formas de violência exercidas por homens negros — seja física, simbólica, psicológica ou afetiva — sem, contudo, adentrar de forma mais profunda nas raízes dessas práticas e nos silenciamentos que também atravessam o sujeito masculino negro. O campo crítico,

² A busca foi realizada nos dias 17 e 18 de junho de 2025, utilizando as expressões “masculinidade negra Conceição Evaristo” e “Fio Jasmim Canção para ninar menino grande” nas plataformas *SciELO* e *Google Acadêmico*. Os estudos consultados podem ser acessados diretamente por meio dos seguintes links:

DUARTE, Constância Lima. **Canção para ninar menino grande: o homem na berlinda da escrevivência**. São Paulo: Itaú Social, 2022. Disponível em: <https://www.itaueducacao.org.br/arquivosstaticos/itau-social-literatura-negra-v3.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2025.

OLIVEIRA, Lisiane; MAQUÊA, Vera Lúcia. A construção da personagem negra Fio Jasmim no romance *Canção para ninar menino grande*. **RE-UNIR – Revista de Educação da Universidade Federal de Rondônia**, v. 9, n. 2, p. 72–87, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://revista.unir.br/index.php/reunir/article/view/5286>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SANTOS, Ariele Soares dos. De “homem perigoso” a “príncipe negro”: um breve paralelo entre ficções dos séculos XIX e XXI. **Portal Literafro – UFMG**, 2020. Disponível em: <https://www.literafro.ufmg.br/textos/de-homem-perigoso-a-principe-negro>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SANTOS, Wanderson Barbosa dos. A criança, o maquinista e o homem: a questão da formação da masculinidade negra em *Canção para ninar menino grande*, de Conceição Evaristo. **Missangas – Revista de Estudos Étnico-Raciais e Africanos**, v. 6, 2024. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/49592>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SOUSA, Crislayde Maria de; MENDES, Algemira de Macedo. A performance da masculinidade e da sedução afro-brasileira de Fio Jasmim em *Canção para ninar menino grande*. **Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Belém, n. 63, p. 1–20, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/moara/article/view/6053>. Acesso em: 17 jun. 2025.

portanto, ainda se encontra em processo de consolidação, marcado por uma ausência de investigações que assumam a figura do homem negro como sujeito digno de reconhecimento interpretativo – crítico, sensível e complexo.

Esta dissertação, portanto, propõe-se a contribuir para esse debate, ao trazer à tona uma perspectiva de leitura comprometida com a pluralidade das masculinidades negras. A estrutura do trabalho divide-se em duas partes: a primeira realiza uma leitura crítico-interpretativa das relações estabelecidas entre Fio Jasmim e as mulheres que compõem sua trajetória, buscando compreender como se articulam afeto, desejo, poder e silenciamento nessas interações; a segunda parte propõe uma reflexão interseccional sobre a constituição da masculinidade do personagem, considerando os marcadores de gênero, raça e classe como dimensões indissociáveis na construção de sua subjetividade.

Diante de tudo isso, esta pesquisa afirma a urgência de reconhecer as subjetividades masculinas negras para além dos rótulos e das narrativas hegemônicas que as aprisionam à brutalidade, ao silêncio ou à ausência. Como adverte bell hooks (2022), a masculinidade forjada sob uma cultura patriarcal e racista — que desautoriza o afeto e a vulnerabilidade — impõe aos homens negros um verdadeiro “assassinato da alma”³, isto é, uma mutilação simbólica que compromete a capacidade de sentir, amar e existir plenamente. Que este trabalho, portanto, contribua para a abertura de outros horizontes: que ser homem — e, sobretudo, ser um homem negro — não signifique carregar o peso da violência como destino, mas afirmar a possibilidade de reinvenção, sensibilidade e humanidade. Que não nos deixemos conduzir por esse “assassinato da alma”; que o enfrentemos, sustentando espaços de palavra, de cuidado e de reconstrução.

³ A expressão “assassinato da alma” é utilizada por hooks (2022) para descrever os efeitos psíquicos e afetivos da repressão emocional imposta pela masculinidade hegemônica. Embora a expressão tenha ganhado releitura crítica em sua obra, hooks parte de formulações anteriores de autores como Richard Wright e John Bradshaw, cujas contribuições ela mobiliza para compreender o impacto da negação dos sentimentos no desenvolvimento subjetivo de homens negros.

CAPÍTULO 1 – É A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA QUE NOS TORNA HOMENS?

Essa pergunta exige a desconstrução de pressupostos sobre o que significa ser homem. A masculinidade, longe de ser natural ou essencial, é uma construção social regulada por normas culturais, dispositivos de poder e processos históricos. O que nos torna homens, portanto, não é uma substância biológica, mas um conjunto de performances e reconhecimentos sociais que operam sob o regime da “masculinidade hegemônica”, conceito central em Connell (2015), cuja elaboração ganha forma a partir dos anos 1980, em pesquisas com estudantes e trabalhadores australianos.

Antes da consolidação das abordagens críticas contemporâneas, grande parte das teorizações sobre o masculino concentrou-se em modelos tradicionais que explicavam a masculinidade a partir do papel masculino e/ou de traços psicológicos. Assim, a masculinidade tendia a ser compreendida como forma única, homogênea e estável — um atributo individual a ser “internalizado” e reproduzido. Connell (2015), contudo, problematiza esse enquadramento ao mostrar que ele reduz o gênero a categorias homogêneas e complementares, exagera diferenças entre homens e mulheres e obscurece estruturas de raça, classe e sexualidade, além de fragilizar a compreensão de desigualdade e poder nas relações sociais.

A partir de observações empíricas em contextos como escolas, trabalho e organizações coletivas, Connell observa que os homens não ocupam as mesmas posições na ordem de gênero: há disputa por legitimidade e reconhecimento; algumas masculinidades se impõem como padrão valorizado, enquanto outras são ridicularizadas, excluídas ou mantidas em posição inferior. É nesse horizonte que se formula a masculinidade hegemônica, entendida como:

a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta atualmente aceita para o problema da legitimidade do patriarcado, que garante (ou se considera que garante) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres (Connell, 2015, p. 112, tradução minha).⁴

⁴ No original: “La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”.

Para Gramsci (1999), “hegemonia” designa um modo de direção política e cultural que vai além do domínio pela força: trata-se da capacidade de um grupo social conduzir a sociedade por meio de uma combinação de coerção (o aparato estatal, jurídico e repressivo) e, sobretudo, de consenso (a adesão ativa ou passiva dos grupos subalternos a certas ideias, valores e formas de organização da vida). Nesse sentido, a hegemonia se consolida naquilo que o autor compreende como o terreno da sociedade civil — escolas, igrejas, imprensa, práticas culturais e instituições que produzem e difundem visões de mundo —, onde se disputam sentidos, legitimidades e “evidências” do cotidiano. Assim, a liderança hegemônica se realiza quando um projeto particular se apresenta como universal, tornando-se “natural” no plano do senso comum e orientando condutas e expectativas sociais.

Essa perspectiva permite compreender a hegemonia como um fenômeno relacional e histórico, permanentemente atravessado por conflitos: ela precisa ser produzida, atualizada e defendida por meio de lutas de interpretação e de organização coletiva. Por isso, em vez de pensar o poder apenas como imposição direta, Gramsci (1999) evidencia como a dominação se estabiliza quando certos grupos conseguem tornar sua visão de mundo dominante, incorporando aliados, neutralizando resistências e orientando práticas sociais. A hegemonia, portanto, não é mera propaganda, mas uma forma de direção que se materializa em hábitos, instituições, moralidades e narrativas que delimitam o que é considerado legítimo, desejável e “normal”.

Connell (2015) desloca o conceito para o campo das relações de gênero. Ao falar em masculinidade hegemônica, a teórica não descreve um “tipo” fixo de homem, mas uma configuração de práticas que, em determinado contexto histórico, ocupa o lugar culturalmente mais valorizado e funciona como resposta legitimadora à ordem patriarcal. Assim como em Gramsci, o hegemônico não é necessariamente o mais frequente, mas aquilo que se torna normativo. Como destaca Connell, “a qualquer momento, a cultura sempre dará preferência a alguma forma de masculinidade” (Connell, 2015, p. 112, tradução minha).⁵ É um modelo que organiza expectativas, hierarquiza masculinidades e produz consentimento — inclusive entre sujeitos que não o encarnam plenamente —, sustentando a posição dominante dos homens e a

⁵ No original: “Sin importar cuál sea el momento, la cultura siempre preferirá alguna forma de masculinidade”.

subordinação das mulheres no arranjo social. Dessa forma, a passagem de Gramsci a Connell permite ler a masculinidade como um regime de legitimação que opera pela força das instituições e, sobretudo, pelo consenso cotidiano: aquilo que se aprende a admirar, a repetir e a reconhecer como “verdadeiro” masculino.

Judith Butler (2018) acrescenta a noção de “performatividade de gênero”: um ato que se realiza na repetição de normas, que também não é uma identidade fixa ou essencial. Em vez de compreender o gênero como um núcleo estável da identidade, Butler (2018) argumenta que ele é constantemente produzido e reiterado por práticas corporais e linguísticas socialmente normatizadas:

[...] o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero (Butler, 2018, p.187).

A masculinidade, portanto, não é o que somos, mas o que reiteramos ser, ao repetirmos normas associadas ao masculino dominante: virilidade, força, heterossexualidade compulsória e controle emocional, por exemplo. Michel Foucault (1999) reorienta o estudo para os dispositivos de “saber-poder” que produzem os sujeitos. Foucault (1999) propõe que o ponto crucial não está em saber o que dizer ao sexo, mas em compreender o regime de discurso que o constitui:

Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano — tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação mas, também, de incitação, de intensificação, em suma, as ‘técnicas polimorfos do poder’ (Foucault, 1999, p. 16).

Dessa forma, a sexualidade — e, por extensão, o gênero — é compreendida não como uma essência natural, mas como um efeito discursivo, moldado por mecanismos que regulam comportamentos, vontades e formas de subjetividade. Assim, a masculinidade não é algo que se “é”, mas algo que se torna, a partir de discursos normativos que operam nos mínimos gestos e nas condutas mais cotidianas.

Ao teorizar sobre a dominação masculina, Bourdieu (2012) destaca sua eficácia simbólica ao demonstrar que ela só se sustenta com a participação ativa dos próprios dominados: “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder”

(Bourdieu, 2012, p. 52). A masculinidade, nesse sentido, é incorporada via *habitus* e se impõe como estrutura relacional naturalizada. Nesse processo, a virilidade torna-se elemento central da organização social e da identidade masculina, como destaca Bourdieu (2012), pois:

[...] tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial. [...] A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade (Bourdieu, 2012, p. 65 e 67).

Essas abordagens convergem ao mostrar que a masculinidade hegemônica não nasce com o corpo masculino, mas é um produto de processos históricos, culturais e simbólicos que determinam quem pode ou não ser reconhecido como “homem”.

A partir dessas reflexões teóricas, torna-se possível deslocar o olhar para o *corpus* literário desta pesquisa — o romance *Canção para ninar menino grande* — com o intuito de compreender como a escritora tensiona e reconfigura os contornos da masculinidade hegemônica a partir da experiência do homem negro. A masculinidade não é apresentada como uma essência natural, mas como uma construção marcada por feridas históricas, ausências estruturais e performances emocionais fracassadas. A trajetória de Fio Jasmim revela o peso de um modelo viril que se torna cárcere simbólico.

Nos primeiros capítulos do livro, Fio é apresentado como um homem negro em plena juventude, atraente, sedutor e sexualmente ativo. Seu corpo ainda carrega os traços da força e da virilidade, que utiliza como ferramenta de afirmação identitária. Transitando pelas estações de trem, colecionando corpos femininos e encantando com sua presença, o personagem representa uma masculinidade construída como ritual performativo, no sentido butleriano, reiterada pela posse, pela dominação e pela lógica da “heterossexualidade compulsória” (Butler, 2018)⁶. Essa noção, entendida como uma instituição política que impõe relações compulsórias e como um regime

⁶ Quando utilizo o termo “heterossexualidade compulsória” para Fio Jasmim, não me refiro apenas à sua orientação sexual ou às suas práticas, que de fato são representadas sempre com mulheres. O que interessa é a estrutura normativa que organiza sua masculinidade. Butler (2018), retomando Adrienne Rich, mostra que a heterossexualidade não é simplesmente uma escolha individual, mas um regime social que se impõe como padrão obrigatório, regulando corpos, interesses e condutas. No caso de Fio, suas conquistas femininas funcionam como prova pública de virilidade e reafirmação de sua masculinidade diante dos outros homens, ou seja, como resposta a uma imposição social e não apenas como escolha individual.

normativo que regula a inteligibilidade dos corpos, permite compreender que os vínculos afetivos e sexuais de Fio não se reduzem a uma escolha pessoal, mas constituem-se em resposta a um regime social que exige dele a reafirmação contínua da virilidade. Essa heterossexualidade compulsória se manifesta de diferentes maneiras em Fio Jasmim pela compulsoriedade, já que precisa colecionar corpos femininos e ostentar conquistas, sob pena de ter sua masculinidade questionada; pela normatividade, pois sua identidade masculina só é inteligível na medida em que se vincula à atração e à posse de mulheres; e pela reiteração, dado que os gestos de sedução, de dominação e de performance da virilidade funcionam como repetições constantes que reafirmam a norma. Fio encarna, assim, uma masculinidade subordinada, conforme propõe Connell (2015): trata-se de um homem negro que busca legitimação por meio da virilidade corporal, uma vez que a masculinidade hegemônica institucional — branca, burguesa e patriarcal — lhe é negada. Ainda que pratique formas de dominação, sua masculinidade ocupa uma posição de subalternidade dentro da hierarquia do gênero, marcada por intersecções de raça e classe.

Ao narrar o percurso de Fio, Evaristo rompe com a linearidade eurocêntrica que costuma organizar certas imagens de masculinidade, oferecendo uma epistemologia literária que desloca o sujeito-homem do lugar de medida universal. Esse rompimento não elimina a presença de uma ascensão heroica — ao contrário, ela se constitui justamente a partir de fragmentos de memória, silêncios e ruínas, que expõem a vulnerabilidade do personagem e deslocam o heroísmo do triunfo para a travessia. A masculinidade de Fio, embora inicialmente marcada pela virilidade e pelo acúmulo de conquistas, é atravessada por experiências de perda, solidão e fragilidade, que o obrigam a lidar com a dor e a ausência. Desde a infância, ele carrega a lembrança de não ter sido escolhido como príncipe em uma encenação escolar, por ser negro — marca que se converte em falta persistente, muitas vezes recoberta pelo excesso de conquistas amorosas. Essa travessia se torna legível, sobretudo, no modo como o personagem organiza seus vínculos íntimos, entre o desejo de reconhecimento e a recusa da vulnerabilidade.

A relação de Fio Jasmim com Pérola Maria é marcada pela distância geográfica e emocional, pelo controle e pela dureza; por isso, a dimensão emocional não organiza sua vida, surgindo apenas nos interstícios da narrativa. Corroída por traições e

mentiras, a relação expõe a tensão entre o ideal de uma união amorosa e os imperativos da virilidade que o impulsionam à conquista de outras mulheres. O ato de “cuidar” dos filhos com Pérola reduz-se a cumprir o papel de provedor, garantindo que nada lhes falte materialmente, mas sem efetiva presença demonstrada por carinho, ternura, apego e expressões de cuidado – como abraços e palavras gentis. É importante destacar que, em nenhum momento, Fio exerce violência física contra as mulheres com quem se relaciona. Ao contrário, quando se envolve com Tina, por exemplo, “[...] como homem respeitador (o pai sempre dizia que homem de verdade respeita a honra de uma mulher-virgem), nunca havia machucado a moça” (Evaristo, 2022, p. 112).

Embora Fio não recorra à brutalidade, sua masculinidade se afirma por meio da posse simbólica, das conquistas sucessivas e da manutenção da heterossexualidade compulsória como regra. Além disso, o gesto de Evaristo de entrelaçar oralidade, memória e *escrevivência* inscreve Fio numa linhagem de narrativas negras que não seguem a lógica universalizante da masculinidade hegemônica, mas propõem formas alternativas de ser masculino, atravessadas pela escuta, pela sensibilidade e pela reconstrução.

Mais do que uma simples representação, a literatura se revela aqui como um instrumento crítico capaz de desvelar as marcas do colonialismo na constituição da subjetividade masculina negra. Como alerta hooks (2022), o homem negro, ao longo da história, foi construído a partir de estereótipos animalizantes — ora hipersexualizado, ora violento, ora destituído de sensibilidade — como forma de consolidar seu não pertencimento ao ideal de humanidade branca e masculina. Ao evidenciar as fragilidades, as ausências e os afetos interrompidos de Fio Jasmim, Evaristo tensiona justamente esses estigmas, revelando que a experiência masculina negra é atravessada por múltiplas formas de violência simbólica e histórica.

Dessa forma, a literatura torna-se também um campo de estudo cultural, que nos permite compreender a formação do homem negro no Brasil como um sujeito colonizado, forjado em um imaginário racista que o coloca à margem da sensibilidade e da dignidade emocional. Ao apresentar uma masculinidade que se transforma ao longo do tempo, a narrativa nos convoca a pensar: o Fio Jasmim do início — sedutor, potente, impulsivo — seria o mesmo do desfecho? A trajetória do personagem pode permitir alguma possibilidade de reinvenção do masculino? Connell e James W.

Messerschmidt reconhecem a possibilidade de uma reconfiguração mais ética e humana da masculinidade: “Talvez fosse possível que uma maneira de ser homem mais humana, menos opressiva, pudesse se tornar hegemônica como parte de um processo que levaria à abolição das hierarquias de gênero” (Connell e Messerschmidt, 2013, p. 245).

É sob essa perspectiva que passamos a observar os desdobramentos da trajetória de Fio Jasmim e as marcas simbólicas que sua masculinidade carrega ao longo da vida. A masculinidade hegemônica não nos torna homens, mas estabelece os limites do que é reconhecido como masculino. Ela regula, exclui e violenta — ainda que naturalizada pelo discurso. Ao cruzar as contribuições teóricas de Connell (2015), Butler (2018), Foucault (1999) e Bourdieu (2012), compreendemos que a masculinidade não é apenas um papel, mas um campo de disputa simbólica e política. Reconfigurá-la exige enfrentar os dispositivos de poder que moldam corpos, afetos e existências.

Antes de iniciar a discussão sobre a masculinidade hegemônica, a abordagem começa com a apresentação da trajetória e do projeto literário de Conceição Evaristo, destacando como sua *escrivência* tensiona a literatura historicamente valorizada por autores brancos, inscrevendo subjetividades negras e femininas no campo literário. Conforme observa Duarte (2010), a partir da década de 1980, intensifica-se a produção de escritores que assumem explicitamente sua identidade afrodescendente, o que coincide com a ampliação das pautas e da visibilidade institucional do movimento negro no Brasil. Nesse mesmo período, começa também a se consolidar uma reflexão acadêmica voltada para esses escritos — até então lidos majoritariamente por estudiosos estrangeiros.

Em seguida, propõe-se uma leitura crítica da fragmentação narrativa presente em *Canção para ninar menino grande*, entendida como escolha estética de Evaristo, que rompe com as lógicas lineares e patriarcais do tempo narrativo — e, por extensão, da experiência social das personagens. Posteriormente, investiga-se o entorno afetivo das mulheres que cruzam o caminho de Fio Jasmim, com foco na simbologia contida em seus nomes e nos espaços geográficos ficcionais que habitam. Cada uma dessas mulheres, inscritas em territórios também metafóricos, contribui para a tessitura de uma masculinidade tensionada e contraditória. O percurso traçado por Fio — entre nomes, relações sexuais e lugares — não é apenas espacial, mas existencial: cada

travessia revela fragmentos de um homem que se constitui, se repete e se desmancha diante do imperativo da virilidade. Com isso, torna-se possível compreender como sua trajetória carrega não apenas deslocamentos físicos, mas, sobretudo, simbólicos — expressões de um homem em trânsito entre os estilhaços da masculinidade hegemônica e as possibilidades de reinvenção subjetiva.

1.1 – A escritora afro-brasileira Conceição Evaristo

Conceição Evaristo⁷ nasceu em 1946, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em uma família numerosa e de origem popular. Cresceu em uma comunidade periférica da capital mineira, espaço marcado por desigualdades sociais e pela permanência do racismo estrutural. Desde a infância, sua trajetória foi atravessada por experiências de exclusão e resistência, cuja oralidade vivida no cotidiano se tornaria, mais tarde, matéria vital de sua escrita. Essas vivências não apenas moldaram sua formação subjetiva e intelectual, como também sedimentaram os alicerces éticos, políticos e estéticos que atravessam sua obra.

Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Evaristo atuou como professora tanto na educação básica quanto no ensino superior, sempre comprometida com uma prática pedagógica antirracista e com a valorização das culturas afro-brasileiras.

Embora escrevesse desde jovem, sua inserção no mercado editorial só se concretizou aos 44 anos, por meio da publicação de textos nos *Cadernos Negros*, coletânea organizada pelo coletivo *Quilombhoje Literatura* — espaço de articulação política e cultural essencial para o fortalecimento da literatura negra no Brasil. Sua projeção nacional ganha corpo nos anos 2000, com o lançamento do romance *Ponciá Vicêncio* (2003) e, sobretudo, com a sua elaboração de *escrevivência*, que se torna marca epistemológica e política de sua produção. Em 2006, publica *Pérolas negras: contos de mulheres*, reafirmando o compromisso com a centralidade da mulher negra,

⁷ Dados biográficos e acadêmicos da escritora obtidos em *Literafro* (2025) e *Book Center Brazil* (2021).

com a memória ancestral e com a denúncia das violências — simbólicas, estruturais e afetivas — sofridas por corpos racializados.

Além de seu reconhecimento nacional, Evaristo tem alcançado projeção internacional. Ganhadora do Prêmio Jabuti (2015) e celebrada por sua obra *Olhos d'água*, traduzida para o francês, espanhol e inglês, a escritora também recebeu o Prêmio Claudine de Tencin (2020), e teve sua candidatura à Academia Brasileira de Letras respaldada por expressiva campanha popular. Traduzida por nomes como Izabella Borges e Paloma Martinez-Cruz, sua obra ecoa além das fronteiras linguísticas, reafirmando o poder político e poético na literatura.

A escrita de Evaristo mobiliza o que ela mesma define como *escrevivência*: “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (Evaristo, 2007, p. 20 *apud* Oliveira, 2016, p. 73) — termo que expressa uma literatura nascida da vida, da dor, da memória coletiva e da resistência negra e feminina. Embora a escrita de si não seja uma prática inédita na história literária, tendo sido exercida por outros escritores, a *escrevivência* inaugura um deslocamento radical: ela não apenas registra uma experiência individual, mas reinscreve as vozes de um povo historicamente silenciado: “a nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa grande', e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2007 *apud* Coser, 2016, p. 25).

A *escrevivência* rompe com a literatura predominantemente branca, masculina e eurocentrada — ao inscrever à narrativa o corpo, a voz e o olhar das mulheres negras. Nesse processo, “escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. [...] escrever adquire um sentido de insubordinação” (Evaristo, 2020, p. 35).

No último texto de *Canção para ninar menino grande*, a narradora se apresenta como ouvinte-escritora, alguém que escreve a partir da escuta atenta do corpo e da voz de Juventina. Essa posição evidencia o que Evaristo concebe como *escrevivência*: uma escrita que nasce do entrelaçamento entre experiência vivida, memória oral e invenção literária, recusando as fronteiras rígidas entre ficção e realidade. Como afirma a narradora:

Busquei escrever a história que Tina me contou. Não é só a história dela, mas das várias mulheres que, direta ou indiretamente, tiveram os caminhos cruzados com os de Tina. Tentei captar tudo o que Juventina me narrou para escrever depois. Muitas partes parecem ser ficção. Invenção de Tina ao me

contar ou minha ao escrever. Afirmo que a medida é a mesma. Ficção e verdade (Evaristo, 2022, p. 133).

A narradora legitima o corpo de Juventina como fonte de saber, reconhecendo que sua escuta se torna também invenção e que a escrita é atravessada por enunciações coletivas de mulheres negras. O que se converte em narrativa transforma-se em ato de memória e de resistência: escrever não é apenas registrar, mas inscrever experiências historicamente silenciadas. Assim, a narradora-ouvinte-escritora não apenas relata uma história individual, mas corporifica uma experiência coletiva. Em entrevista à *Estação Plural*, da TV Brasil, Evaristo (2017) comenta que:

Quando eu usei o termo é... *escrevivência* [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. [...] nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (Evaristo, 2017).

Essa declaração ilumina a característica essencial da *escrevivência*: sua ancoragem em uma memória que não se restringe ao plano individual, mas que se enraíza em experiências compartilhadas, transmitidas e ressignificadas pelas mulheres negras ao longo da história. A memória, nesse contexto, é coletiva e insurgente, pois reativa narrativas soterradas pelo silêncio imposto às populações negras e transforma a dor em palavra de resistência.

A memória mobilizada pela *escrevivência* não funciona como depósito estável do passado, nem como exercício nostálgico de recordação. Ela opera como trabalho de rememoração: seleciona, reorganiza e reinscreve experiências que foram historicamente empurradas para fora do campo do “dizível”, deslocando os regimes de visibilidade que sustentaram a centralidade branca e patriarcal na literatura. Por isso, quando Evaristo afirma que sua escrita não se presta a “adormecer os da casa-grande”, mas a interpelá-los em seus “sonos injustos”, o gesto ultrapassa a dimensão temática: trata-se de uma política da linguagem que transforma a narrativa em lugar de enfrentamento, onde o passado não é “passado” — é matéria viva, em disputa, que retorna para desestabilizar pactos de silêncio. Nesse sentido, a *escrevivência* se organiza como uma forma de contraescrita: ao partir da vivência pessoal e coletiva, ela faz da literatura um espaço de retomada de pertencimento e de agência, repondo em circulação sentidos que a violência histórica tentou interromper.

É também por isso que a memória, em Evaristo, comparece atravessada por fragmentos, lacunas e invenção — não como falha, mas como forma. Quando a narradora assume que, ao escrever, “ficção e verdade” partilham “a mesma medida”, o romance assume a condição trabalhosa (e politicamente situada) de toda rememoração: ela não reconstrói um “real” intacto, mas recompõe rastros, articula restos, negocia silêncios e produz inteligibilidade a partir do que foi quebrado. A *escrevivência*, então, se aproxima do que a própria escritora nomeia como “autoinscrição” e “insubordinação”: escrever passa a ser um modo de se inscrever no mundo e, ao mesmo tempo, de tensionar as normas que historicamente negaram às mulheres negras o estatuto de sujeito literário pleno.

A partir daí, faz ainda mais sentido aproximar a *escrevivência* da imagem do “tecido da memória”, articulando-a à noção de materialidade da linguagem em Courtine (2006): trata-se de um tecido móvel, reconfigurado a cada acontecimento, no qual novas marcas se sobrepõem ao já-dito e obrigam o sentido a se entrelaçar de outro modo. A escrita evaristiana opera, assim, como gesto de costura e recostura: recupera fragmentos soterrados, reinscreve-os na linguagem e os devolve ao espaço público como memória compartilhada — não para encerrar o passado, mas para reabrir suas questões no presente.

Ao narrar a vida de Fio Jasmim, homem negro atravessado por feridas coloniais, Evaristo revela como a violência histórica se materializa na subjetividade masculina em meio às mulheres que experienciam o abandono, a idealização e a solidão. Essas relações não são apenas interpessoais, mas estruturais, evidenciando os efeitos da masculinidade hegemônica (Connell, 2015), da violência simbólica (Bourdieu, 2012), da performatividade de gênero (Butler, 2018), das regulações da sexualidade (Foucault, 1999) e da luta por uma identidade (Fanon, 2008; Du Bois, 2021) que não se dissolva na negação de si. Ao afirmar que a escrita foi, para ela, uma forma de “fugir para sonhar e inserir-se para modificar” (Evaristo, 2007, p. 17 *apud* Oliveira, 2016, p. 73), Evaristo não apenas revela sua trajetória, mas também propõe uma chave de leitura para tantas outras vozes negras. Sua *escrevivência* não se limita à literatura: ela é gesto de escuta, de desobediência e de permanência. Mais do que um projeto estético, constitui uma prática política de memória e reinvenção, que convoca o leitor a abandonar a neutralidade e a se engajar em uma leitura ética, comprometida com os corpos, as dores e os sonhos que a história tentou silenciar.

1.2 – *Canção para ninar menino grande*: estrutura, vozes e fragmentação narrativa

O estudo de *Canção para ninar menino grande* requer um olhar atento à sua estrutura formal, às vozes narrativas que o compõem e ao modo como a trajetória de Fio Jasmim é construída a partir de múltiplas memórias femininas. O livro não apresenta um sumário ou numeração explícita de capítulos, mas organiza sua narrativa em blocos titulados — em sua maioria com os nomes das personagens femininas (como Juventina, Pérola Maria, Neide e Eleonora) ou do próprio Fio Jasmim — compondo um percurso fragmentário e polifônico. Esses blocos funcionam como núcleos narrativos que alternam vozes e perspectivas, favorecendo uma leitura em camadas e desafiando a linearidade. Assim, a narrativa se constrói na escuta entrecortada, nos lapsos de lembrança e na recomposição subjetiva dos afetos femininos.

A estrutura narrativa se ancora na figura da ouvinte-escritora, cuja tarefa é recompor a trajetória de Juventina Maria Perpétua — Tina — a partir de fragmentos de memória, relatos orais e silêncios. Nesse contexto, a escuta adquire valor epistêmico: por meio dela, o conhecimento se elabora e a memória coletiva se inscreve. Ao final, revela-se que Eleonora Distinta de Sá é quem transmite à Juventina as histórias das mulheres que atravessaram a vida de Fio Jasmim, compondo um elo entre diferentes gerações de mulheres negras. Essa revelação não apenas amplia a dimensão polifônica da obra, como também reforça o lugar da oralidade como eixo estruturante da escrita de Conceição Evaristo. A palavra falada, nesse caso, não é apenas veículo de comunicação, mas espaço de reconstrução do passado, de reinscrição dos sentimentos internalizados e de resistência. No entanto, essa oralidade não é passiva: ela é filtrada por esquecimentos, retornos e hesitações. A própria narradora reconhece: “Repito, não sei se a falha foi de Juventina ao me contar ou se me desatentei em algum momento da escuta. Tento remediar, apresentando agora o que meus sentidos deixaram escapar por ocasião” [...] (Evaristo, 2022, p. 8).

Tem-se, ao longo da narrativa, o percurso guiado por diferentes perspectivas femininas: Tina, Pérola Maria, Neide, Eleonora e outras mulheres que, de algum modo, cruzaram o caminho de Fio Jasmim. Cada uma dessas vozes revela uma faceta da

masculinidade do protagonista, que não é apresentado como um sujeito estático, mas como um homem em trânsito — entre interesses e abandonos, entre a potência e o esvaziamento afetivo. Sua presença nos trens, nos bares e nas relações com as mulheres é marcada por uma masculinidade que se ancora no corpo, buscando afirmar-se pela posse e pela conquista. A virilidade, nesse momento, aparece como ferramenta de compensação simbólica para um homem que não acessa os espaços institucionais da hegemonia: branco, burguês, patriarcal.

“A marginalização é sempre relativa à forma de autoridade da masculinidade hegemônica do grupo dominante” (Connell, 2015, p. 116, tradução minha)⁸. Em outras palavras, o reconhecimento simbólico de traços viris não garante, necessariamente, acesso a prestígio e autoridade social. É nesse ponto que a teoria de Connell sobre as “masculinidades marginalizadas” se torna central: Fio encarna uma forma de masculinidade que, embora reproduza práticas de dominação, não acessa plenamente a autoridade social na ordem de gênero. Sua virilidade emerge como resposta ao não reconhecimento — um modo de performar masculinidade em um corpo negro sistematicamente racializado.

À medida que o texto avança, a estrutura se torna ainda mais introspectiva, especialmente com o surgimento das vozes de Neide e Eleonora: Fio começa a se desestabilizar. A relação com Tina — não consumada, mas emblemática em sua potência — se revela como ponto de inflexão emocional. Evaristo desconstrói o mito da virilidade inabalável ao apresentar um Fio envelhecido, fragilizado, silencioso e, por fim, sensível à memória de um amor perdido.

Essa transformação tensiona os limites da masculinidade hegemônica. O Fio do início não é o mesmo do desfecho. Se antes buscava controle e domínio, ao fim ele carrega em silêncio a partitura da canção feita por Tina — metáfora para a escuta, para a ternura, para aquilo que ele não soube viver em plenitude.

O tempo narrativo não se organiza de modo linear. A narrativa tem início quando Fio Jasmim já se encontra na maturidade — aos quarenta e quatro anos — e, a partir desse ponto, o texto se constrói por meio de movimentos de lembrança, retornos e fragmentos de memória das mulheres que passaram pela sua vida nos encontros sexuais na juventude. As histórias se sobrepõem no fluxo das recordações, revelando

⁸ No original: “La marginación siempre es relativa a la forma de autoridad de la masculinidad hegemónica del grupo dominante”.

que o passado e o presente coexistem e se contaminam. Essa estrutura propõe um tempo afetivo e descontínuo, em que as vivências das personagens são revisitadas de forma não progressiva. A fragmentação, portanto, não é apenas um recurso formal, mas expressão de uma experiência social e emocional marcada pela descontinuidade, pela dor e pela resistência — um tempo que reflete o modo como sujeitos negros e femininos se constroem na memória e no entrelaçamento de vozes, consolidando a *escrevivência*.

A metáfora do “menino grande” aponta para um sujeito masculino adulto que conserva traços de imaturidade, sobretudo no modo como reproduz, sem questionamento, o repertório viril herdado. A “canção de ninar”, tradicionalmente associada ao cuidado materno, ressurge como imagem de contenção de um comportamento que, embora reafirmado como viril — conquistador, dominante, fecundador —, revela um vazio estrutural. Em vez de maturidade, Fio carrega a repetição de um modelo que lhe foi transmitido: busca nos corpos das mulheres a sensação momentânea de pertencimento e validação, tentando preencher, pela rota das conquistas, aquilo que nunca foi autorizado a elaborar em si.

A masculinidade de Fio Jasmim, portanto, é um campo instável, marcado por impulsos de afirmação e simultânea necessidade de acolhimento — uma ambivalência que já se insinua na narrativa da infância do personagem, quando se afirma:

Fio Jasmim era mesmo um homem sem juízo algum. Devia ser porque nascera com a moleira aberta, que não fechava nunca, diziam. Tardamente, já beirando os nove anos, foi que a fenda do alto da cabeça dele fechou. E parece que nem fechou inteiramente, tantas eram as proezas que o homem arranjava. Fio Jasmim talvez nunca tenha sido apaixonado pela moça Juventina Maria Perpétua, mas, quando se conheceram, logo-logo se tornou necessitado do corpo e do amor dela (Evaristo, 2022, p. 95).

Nesse contexto, a canção de ninar que dá título ao romance é escrita por Juventina Maria Perpétua como um gesto de despedida e, ao mesmo tempo, de reconciliação. Tina, que nunca viveu plenamente o amor com Fio, compõe a melodia como uma forma de oferecer cuidado ao homem que sempre fugiu da escuta. A “canção”, então, não embala o sono de um bebê, mas busca amparar o vazio emocional de um homem envelhecido, cujas fissuras interiores permaneceram abertas desde a infância. Ao entregar a partitura à narradora, Juventina confere à

memória a força de reparar o não vivido, encerrar o ciclo e permitir, finalmente, o gesto de ninar — não como apagamento, mas como possibilidade de reexistência.

Assim, a fragmentação narrativa, a oscilação temporal e o entrelaçamento entre memória e experiência constituem não apenas a forma do romance, mas o próprio terreno em que se inscrevem seus conflitos centrais. É nesse espaço narrativo fragmentado que emerge Fio Jasmim, personagem cuja masculinidade se constrói entre herança, repetição e silêncio, abrindo caminhos para uma leitura das personagens femininas que, ao atravessarem sua trajetória, tensionam e desestabilizam os contornos desse modelo viril.

1.3 – Mulheres, simbolismos e tensões na constituição da masculinidade de Fio Jasmim

A linguagem literária de *Canção para ninar menino grande* mobiliza uma dimensão simbólica e metafórica. As metáforas, nesse contexto, são formas de produção de sentido que desvelam tensões sociais, subjetividades racializadas e disputas simbólicas em torno do gênero e da identidade.

A escolha dos nomes das personagens não é aleatória, mas constitui parte essencial da escrita de Conceição Evaristo. Nomear é um gesto de inscrição — um modo de transformar a memória e a experiência vivida em palavra. Em cada nome pulsa um rastro de lembrança, uma herança coletiva e uma subjetividade que ultrapassa a individualidade. Como observa Barthes (1986), o nome próprio contém o poder de essencialização — pois designa um ser único —, de citação — ao evocar, quando pronunciado, toda a essência do sujeito — e de exploração — permitindo que se desdobre em sentidos, como uma lembrança que se revisita. Nessa perspectiva, o nome, para a escritora, atua como forma linguística da reminiscência: um signo que guarda tanto a identidade quanto a história.

Essa concepção dialoga com a própria compreensão que Evaristo tem de suas personagens:

Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. [...] Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. [...] São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida

que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença (Evaristo, 2020, p. 31).

Assim, a nomeação e a criação de personagens em Evaristo são gestos complementares: ambos afirmam a existência de sujeitos historicamente silenciados, devolvendo-lhes humanidade, voz e memória.

Nesta seção, propõe-se uma leitura a partir dos nomes das mulheres que atravessam o romance, compreendendo-os como signos carregados de afetividade, ancestralidade e resistência. Nove personagens mulheres são mencionadas⁹: Pérola Maria, Juventina Maria Perpétua (Tina), Neide Paranhos da Silva, Angelina Devaneia da Cruz, Aurora Correa Liberto, Antonieta Véritas da Silva, Dolores dos Santos, Dalva Amorato (Dalva Ruiva) e Eleonora Distinta de Sá. Essas mulheres não apenas representam experiências individuais, mas compõem um tecido polifônico que tensiona a masculinidade de Fio, obrigando-o a confrontar a si mesmo em suas múltiplas performances: pai, amante, mentiroso, filho e vítima. As mulheres, portanto, tornam-se um gesto literário de afirmação e denúncia, inserido em uma escrita que privilegia as vozes femininas e transforma cada nome em metáfora viva da memória coletiva.

1.3.1 – Permanência, espera e apagamento

Entre as figuras femininas que atravessam a trajetória de Fio Jasmim, algumas se organizam em torno de experiências marcadas pela permanência, pela espera prolongada e pelo apagamento de si em função de um vínculo que nunca se realiza plenamente. Nesse grupo, destacam-se Pérola Maria, Angelina Devaneia da Cruz e Juventina Maria Perpétua, cujas histórias revelam como o investimento emocional feminino, quando não correspondido, torna-se parte constitutiva da identidade dessas mulheres — e, ao mesmo tempo, elemento central na sustentação da masculinidade performada por Fio.

Pérola Maria ocupa, no arranjo afetivo de Fio Jasmim, o lugar socialmente legitimado da esposa — unida a ele no registro civil e religioso —, aquela que

⁹ Embora nove mulheres sejam mencionadas nos encontros amorosos de Fio Jasmim, sobretudo a partir do relato de Juventina (a Tina) à narradora-ouvinte, há indícios de que outras mulheres também tenham feito parte de sua vida, especialmente antes do casamento com Pérola Maria (ver a segunda citação da próxima página), ainda que não tenham sido registradas com nomes próprios nos relatos.

assegura continuidade doméstica e respeitabilidade pública mesmo diante das infidelidades reiteradas. Em vez de tratá-la como figura “naturalmente” submissa, convém lê-la como peça-chave de um pacto patriarcal em que a maternidade opera como dispositivo de fixação: é por meio dela que se garante a permanência do lar, a reprodução da família e, sobretudo, o dividendo simbólico que protege a imagem de Fio como homem “honrado” e provedor. A dor, nesse contexto, não é romantizada; ela se ritualiza como custo social de uma estrutura que exige da mulher a permanência e concede ao homem a errância.

Seu nome, “Pérola”, remete à preciosidade gerada a partir da dor. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 690), a pérola nasce da ferida: é o produto de um corpo que, ao reagir a uma invasão, transforma sofrimento em beleza e resistência, pois “é o resultado de uma reação defensiva, um corpo estranho transformado em beleza”. A narrativa evidencia que o silêncio de Pérola Maria resulta mais de uma inserção histórica e social do que de uma escolha plenamente racionalizada: ela se mantém porque é a esposa e mãe dos filhos de Fio, dependente do lugar que o patriarcado lhe reserva. Aceita e suporta as traições do marido, permanecendo no espaço de “mulher de casa”, voltada à maternidade — gesto de transformação da dor em vida:

Se fazer filho era o mal maior que um homem podia causar a uma mulher, para Pérola, perigo não era. Ela gostava de ter filhos. Gostava de parir. Já tinha dado à luz quase uma dezena de filhos, todos de parto normal. E a cada filho parido bendizia o momento do parto e lamentava a fugacidade do tempo escorregadio em que os bebês deslizavam de dentro dela (Evaristo, 2022, p. 92).

Do mesmo modo, diante das traições de Fio Jasmim, sua postura é marcada por um silêncio doloroso. Seu silêncio, associado ao choro contido e às lágrimas, inscreve-se nesse sistema patriarcal que concede ao homem o poder de transitar entre várias mulheres, enquanto a esposa permanece fixa, ancorada em seu papel de mãe e guardiã da casa.

Algumas outras relações que Fio Jasmim tivera antes do casamento, e mesmo depois, dizem, não caíram nos ouvidos e, muito menos, na crença de Pérola Maria [...] Pérola ignorava ou, quando muito, caía em um choro tão profundo, mas só de lágrimas, que quase causava um remorso em Fio. Daí a uns meses, ela engravidava, quase sempre (Evaristo, 2022, p. 16).

O sobrenome “Maria”, evoca, por um lado, o imaginário cristão da mulher-mãe sofredora, abnegada, cuja dor é sacralizada pela maternidade; por outro, remete também à recorrência cultural de um nome comum no Brasil, presente em inúmeras combinações (Maria Auxiliadora, Maria Clara, Maria Augusta etc.). Pérola Maria nos mostra como, em contextos patriarcais, a fidelidade feminina — frequentemente exigida como virtude moral e social — é convertida em resignação, já que a mulher permanece fiel não por escolha plena, mas por falta de alternativas sociais e econômicas sustentadas pela desigualdade de poder entre os gêneros. Em Pérola Maria, portanto, a fidelidade imposta pelo patriarcado assume a forma de permanência silenciosa, sustentada pela maternidade e por uma dor concreta ressignificada em resistência.

Angelina Devaneia da Cruz, por sua vez, é a mulher que ama profundamente — e paga um preço alto por isso. Seu nome pode sugerir os caminhos de dor, entrega e apagamento que marcam sua trajetória. “Devaneia” evoca a leveza do sonho e do anseio que ultrapassa os limites do real, enquanto “Cruz” pesa como metáfora da renúncia, da expiação e da dor silenciosa. Desde sua aparição, insinua-se que sua entrega a Fio Jasmim será marcada pela não reciprocidade e pela desilusão:

[...] vivera acontecimentos nada calmos ao ter seus caminhos cruzados com os de Fio Jasmim. Essa, sim, o moço maquinista corporificou, por infintos instantes, o desejo mais profundo dela. E tudo aconteceu bem nas vésperas do casamento dele com Pérola Maria (Evaristo, 2022, p. 29).

Angelina vive um amor solitário, sem promessa nem retorno. Ainda assim, permanece inteira em sua sensibilidade para um amor único. É como se tivesse feito da espera — e do silêncio — um altar. Em sua intensidade silenciosa, há algo de quase devocional: Angelina encarna a figura da mulher que ama sem reciprocidade, cujo afeto se converte em sacrifício íntimo e cuja espera se transforma em uma forma de devoção pessoal. O “devaneio”, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2015), é um símbolo ambíguo: pode representar tanto o poder criador da imaginação quanto o risco de dissolução da consciência e confusão entre fantasia e realidade. Quando extremo, torna-se um percurso de aniquilamento. É exatamente esse o destino de Angelina: seu amor por Fio é vivido como uma devoção silenciosa — e dolorosa. A “Cruz” presente em seu nome pode ser interpretada como o signo do sofrimento íntimo, da espera frustrada e do apagamento emocional em nome de um sentimento

idealizado. Angelina carrega essa cruz sem alarde, como quem faz da dor um ritual silencioso de permanência.

O ponto culminante de sua história é profundamente simbólico: Angelina morre aos trinta e três anos — idade emblemática na tradição cristã, marcada pelo sacrifício e plenitude espiritual de Cristo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o número trinta e três está ligado à máxima entrega, ao sofrimento redentor e à transcendência do espírito. Essa morte não é casual: inscreve-se como desfecho místico de uma trajetória vivida em adoração, como se a personagem tivesse consumado sua existência na mais absoluta fidelidade ao amor não correspondido.

Diferentemente de outras mulheres que amaram Fio Jasmim — como Neide, que espera ser lembrada, ou Tina, que resiste a viver um amor pleno —, Angelina representa a mulher que se apaga em nome do outro. Não reivindica lugar, não grita, não cobra. Resta apenas um nome, uma lembrança e o silêncio de quem amou até o fim. Em sua dor contida, encarna o sacrifício afetivo ainda recorrente entre mulheres: o de amar sem ser vista, o de se doar inteiramente mesmo quando a resposta é ausência.

O nome “Angelina” também merece atenção pelo sufixo “-ina”, de origem latina, que em português assume valor diminutivo ou afetivo, sugerindo proximidade, delicadeza ou suavização. Associado ao radical *angel-* (do grego *ángelos*, mensageiro, anjo), o nome pode ser lido como “pequeno mensageira” ou “pequeno anjo” (Angelina, [s.d.]). Esse traço diminutivo ressoa na própria representação da personagem: Angelina é a mulher cujo amor não alcança a reciprocidade, permanecendo no espaço do íntimo e do silencioso. O diminutivo não diminui sua intensidade, mas simboliza uma forma de fragilidade e apagamento diante da ausência de reconhecimento masculino. Assim, no contexto da narrativa, o nome Angelina reforça a ideia de um amor devocional e unilateral, vivido com delicadeza, dor e entrega silenciosa.

A permanência feminina em *Canção para ninar menino grande*, contudo, não se esgota nem na maternidade nem no sacrifício absoluto. Há também a permanência do sentimento que não se realiza, mas insiste em durar no tempo — forma particular de espera e apagamento que encontra em Juventina Maria Perpétua sua expressão mais complexa.

Juventina é aquela que amou com intensidade, mas cujo sentimento jamais encontrou plena reciprocidade. Em seu nome, o radical “*juven-*” remete à juventude, enquanto o sufixo “*-ina*” sugere uma condição derivada, menor ou incompleta (Santana, 2017), reforçando a ideia de uma juventude não plenamente cumprida.

Para Chevalier e Gheerbrant, a juventude representa não apenas uma etapa da vida, mas “o tempo das possibilidades, da esperança e da paixão plena” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 535). No caso de Juventina, esse tempo é interrompido: aquilo que deveria florescer, permanece inacabado — como se o sentimento vivido não tivesse tido chance de existir plenamente:

Dor de amor, ela me contou mais tarde. Não que estivesse apaixonada. Não, não mais. Não mais. Agora ela só era Juventina. Paixões eram do tempo em que ela era Tina. Agora, só lembranças do que fora a Tina (Evaristo, 2022, p. 12).

A identidade de Juventina se divide entre dois nomes: Tina, a mulher jovem, pulsante e apaixonada ao completar dezoito anos; e Juventina, que se impõe após a constatação de que “a juventude de Tina tinha sido toda dele [Fio Jasmim], e a maturidade também” (Evaristo, 2022, p. 124), quando a narrativa recorda que “a relação amorosa dos dois perdurou por trinta e cinco anos; enquanto ela quis” (Evaristo, 2022, p. 124). Essa transição pode ser lida como o deslocamento entre tempos e idades: a paixão intensa de Tina converte-se em memória, depois de trinta e cinco anos, quando Juventina já soma cinquenta e três anos de idade. O vivido transforma-se em dor e lembrança, e aquilo que foi sentimento não correspondido permanece como experiência que amadurece sua consciência:

[...] resolveu deixar Fio Jasmim, não porque o amor dela por ele tivesse acabado. Mas porque ela queria entender a profundidade daquele sentimento que estava apegado no interior dela desde que bateu o olho nele (Evaristo, 2022, p. 127).

O nome completo — Juventina Maria Perpétua — amplia essa construção da personagem: “Maria” pode estar associado ao imaginário cristão da mulher-mãe sofredora, cuja vida é marcada pela entrega incondicional a um único filho. Em paralelo, Juventina, assim como Maria consagra sua existência ao filho, entrega toda a sua juventude e maturidade a um único amor — Fio Jasmim. Essa entrega exclusiva, embora distinta em natureza (maternidade e relação amorosa), carrega a mesma marca de constância, sacrifício e dor. O sobrenome “Perpétua” sugere, no contexto,

um sentimento que “dura para sempre”, “contínuo”, uma dor “eterna” e “sempre viva” (Perpétua, [s.d.]).

Juventina permanece vinculada a um só amor, enquanto Fio se dispersa em muitos relacionamentos. Sua presença funciona como um espelho emocional invertido da figura de Fio Jasmim: se ele se lança em muitas mulheres, em muitos corpos, ela se ancora em uma única história. Por isso, Juventina Maria Perpétua não representa apenas a mulher que permaneceu após uma juventude marcada por uma paixão não correspondida, mas a experiência de um sentimento interrompido e constitutivo de sua identidade.

1.3.2 – Autonomia feminina e desestabilização da virilidade

Se, no eixo anterior, a permanência feminina se organizava em torno da espera, do sacrifício e do sentimento não correspondido, há, nas rotas de Fio Jasmim, outro conjunto de mulheres que opera deslocamentos mais incisivos na performance da masculinidade hegemônica. Em vez de permanecerem à sombra da ausência masculina, essas personagens afirmam escolhas, instauram rupturas e reposicionam seus corpos e projetos de vida fora da lógica da dependência conjugal. Neide Paranhos da Silva, Aurora Correa Liberto e Dalva Amorato configuram, assim, uma forma de autonomia feminina que não apenas tensiona a virilidade de Fio Jasmim, mas desorganiza a lógica performativa que a sustenta, expondo que sua masculinidade se sustenta como performance, instável e dependente do reconhecimento feminino para manter-se inteligível.

Neide Paranhos da Silva se envolve brevemente com Fio Jasmim, mas não de modo meramente episódico. Sua presença, embora discreta na narrativa, carrega espessura histórica, pois condensa, na própria nomeação, marcas de colonialidade e de memória social. No texto literário, os sobrenomes de sua família são explicitados e comentados: “Paranhos” como “herdado dos tempos da escravidão” (Evaristo, 2022, p. 23) e “Silva” como “alcunha do legado português” (Evaristo, 2022, p. 24). Em chave histórico-cultural, Ferreira (2024) assinala que “Paranhos” remete a uma origem toponímica portuguesa, tradicionalmente vinculada a elites do período colonial. Já o verbete “Silva”, consultado em dicionário onomástico, destaca a ampla difusão do sobrenome e sua inscrição histórica no universo luso-brasileiro (Silva, [s.d.]). Nesse

sentido, a combinação desses dois nomes pode sugerir uma ancestralidade atravessada por contradições: de um lado, a memória da dominação; de outro, a persistência de sujeitos que sobreviveram à violência e ao apagamento. Neide, assim, pode ser lida como um corpo-memória, no qual se inscrevem simultaneamente marcas de coerção e formas discretas de continuidade.

Seu envolvimento com Fio Jasmim se dá durante uma festa no tempo da colheita, em meio à alegria compartilhada em Vale dos Laranjais: “Ela fez da breve presença de Fio Jasmim em sua vida uma sólida e palpável lembrança” (Evaristo, 2022, p. 17). Essa lembrança, que se sustenta mesmo na brevidade, revela em Neide uma rara capacidade de atribuir profundidade ao instante. Na lógica patriarcal dominante, o desejo masculino define o valor da mulher: depois de satisfeito, a mulher é esquecida, reduzida a um episódio passageiro. Neide, ao contrário, não se deixa apagar. Ela transforma o encontro breve em memória com valor afetivo e existencial, capaz de marcar sua trajetória para além do instante.

A aspiração de Neide por um filho, mais do que por um casamento, indica uma ruptura sutil com o modelo feminino pautado pela conjugalidade, afirmando sua capacidade de decisão diante das normas patriarcais. Fio Jasmim foi perdendo os detalhes da história, mas Neide fez questão de ser decisiva: não queria um homem em sua vida, suspeitava que ele fosse casado, e sua volta à cidade se deu apenas quatro vezes naquele ano, até engravidá-la. A escolha de Neide, nesse sentido, desloca a centralidade do masculino: ela não é lembrada pela ausência de um homem, mas pela afirmação de sua própria decisão de ter um filho sem se apegar intimamente a Fio Jasmim. Em vez de ser apenas mais uma mulher engravidada e esquecida, é ela quem pede um filho e, após isso, não mantém mais contato com Fio. Ao transformar a relação passageira em maternidade por sua escolha, Neide se inscreve como mulher que decide a sua própria vida, recusando-se a ser reduzida ao papel de esposa.

Aurora Correa Liberto, que “era de muito recato, não era namorada e até tímida era [...]” (Evaristo, 2022, p. 41), irrompe como experiência radical de autodeterminação. Seu nome, mais do que uma identificação, projeta sua centralidade narrativa. Para Chevalier e Gheerbrant (2015), “Aurora” remete ao início do dia, à luz que rompe a escuridão e anuncia a renovação; símbolo ancestral do renascimento espiritual. “Correa”, grafia preservada por certas linhagens do sobrenome português

“Correia”, designa a tira de couro usada para prender, ajustar ou conter (Correia, [s.d.]). Esse campo semântico da amarra e da contenção encontra eco na própria narrativa, quando as mulheres mais velhas da família, ao observarem Aurora crescer, vão “afrouxando as amarras” (Evaristo, 2022, p. 41) que a condicionavam, permitindo que fosse “[...] o que ela deveria ser, vivendo uma condição que era dela desde o nascimento” (Evaristo, 2022, p. 41). Já “Liberto” não funciona apenas como um nome de família, mas como um estado de ser. Schwarcz e Gomes (2018) apontam que no Brasil, do século XIX e início do XX, o termo “liberto” era usado juridicamente e socialmente para designar escravos que haviam conquistado a liberdade após viverem em condição de cativo. Essa designação diferenciava os ex-escravizados dos indivíduos nascidos livres, carregando a marca da experiência de opressão e do processo histórico da escravidão. Assim, seu nome compõe um percurso que articula luz, amarra e emancipação: Aurora nasce para si, desafrouxa as contenções herdadas e se afirma livre — não por concessão, mas por enfrentamento e escolha.

A liberdade de Aurora se encarna nos momentos em que se banha nua nas águas do Rio Naipã. Sua nudez não se enquadra nos códigos patriarcais que costumam reduzir o corpo feminino a espetáculo ou objeto sexual; trata-se, antes, de uma vivência plena de si mesma, em comunhão com a natureza. A água, para Chevalier e Gheerbrant (2015), é símbolo do inconsciente, da memória e da ancestralidade feminina. É a água, portanto, que acolhe Aurora sem julgamento. Ela não desafia, tampouco se esconde: apenas existe. E é justamente nesse gesto simples, mas transformador, de estar nua no rio que sua liberdade se inscreve com mais força: um ato radical porque desloca o olhar patriarcal e afirma a nudez como experiência de liberdade.

Era como se estivesse banhando um sagrado corpo. [...] Só uma mulher nua, dentro da água, existia. [...] Era tão profundo e tão buscador o olhar de quem desejava fixar todos os sentidos na moça, que, no exercício de querer ver, os olhos maravilhados dos homens choravam, choravam... (Evaristo, 2022, p. 39-40).

A presença de Aurora desestabiliza o olhar masculino. Sua nudez — livre e serena — emociona, inquieta, desconcerta. Os homens a veem, não a tocam. Contemplam-na sem dominá-la, e é justamente nessa impossibilidade de posse que se rompe a lógica patriarcal: o corpo feminino, historicamente transformado em espetáculo ou objeto, aqui se afirma como síntese de autonomia. No entanto, essa

autonomia não a exime do perigo. Quando um homem tenta invadir suas águas com violência, Aurora revela outra dimensão de sua liberdade: a capacidade de autodefesa. E é nesse momento que emerge a figura de Prudência — sua tia mais velha, memória viva da ancestralidade feminina, guardiã do saber oral que protege e orienta.

Prudência, embora não esteja fisicamente presente no episódio em que Aurora sofre uma invasão masculina em suas águas, manifesta-se no gesto de resistência da sobrinha. O ato de autodefesa não surge do acaso: foi aprendido com a tia, guardiã da memória feminina, que transmite, com palavras mansas ou silêncios carregados, estratégias de sobrevivência. Representa a matriarca, a mulher sábia cuja força não está na imposição, mas na permanência. É ela quem oferece a Aurora a sabedoria necessária para driblar a ameaça, reafirmando o papel da ancestralidade feminina como força de proteção diante da violência.

Ela se lembrou dos conselhos de Prudência. E assim-assim, ela veio devagar. Veio negaceando, seduzindo, sorrindo maldosa, molhada como se estivesse respingando desejos pelo sujeito. E, em questão de segundo, o sorriso gozoso dela se transmutou em ira. Um chute no meio do bem abaixo da barriga dele driblou qualquer gesto que o homem pudesse ter. [...] Dizem até que, a partir de então, a haste do moço nunca mais se endireitou (Evaristo, 2022, p. 42).

O nome Prudência também pode ser lido como evocação do cuidado, da estratégia e da sabedoria transmitida entre gerações de mulheres. É esse saber que Aurora ativa no momento da violência, transformando o próprio corpo em instrumento de resistência. Simulando entrega, ela inverte a lógica da cena: desmonta a tentativa de violação e retoma o domínio sobre si. Mais do que se defender, Aurora frustra a potência sexual do agressor — devolve-lhe impotência e vergonha.

Aurora Correa Liberto representa, assim, a mulher que se banha em si, que se move com autonomia e que carrega em sua trajetória a luz do renascimento e a força da ancestralidade. Seu nome não é apenas sonoridade: é metáfora viva. E Prudência é o elo com a memória coletiva das mulheres que, ao ensinarem, garantem continuidade. Aurora é a que sabe ouvir, agir e se refazer. A que não se entrega para ser possuída, mas se entrega para renovar-se. Não é à toa que os homens choram ao vê-la: esse choro pode ser interpretado de múltiplas formas — talvez como espanto diante de uma liberdade feminina que não conseguem controlar; talvez como desestabilização de uma masculinidade que se vê impotente; ou ainda como

reconhecimento, ainda que breve e inconsciente, de que estão diante de uma experiência de liberdade que os ultrapassa. Nesse instante, Aurora não é apenas corpo, mas revelação: diante dela, os homens vislumbram — ainda que por um instante — o que significa ser livre.

Dalva Amorato — também chamada de Dalva Ruiva — é a personagem marcada pela tensão entre o destino que lhe foi imposto e o interesse íntimo de ser outra. Seu nome, “Dalva”, pode ser associado à Estrela d’Alva, nome popular do planeta Vênus, astro ligado à feminilidade, ao amor e à luz que precede o amanhecer. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), trata-se do brilho que anuncia a aurora e carrega em si a promessa de renascimento espiritual e subjetivo. O sobrenome “Amorato”, ainda que não conte com verbete simbólico específico, pode se remeter etimologicamente ao amor. Na trajetória de Dalva, esse amor é reconfigurado: deixa de ser ideal conjugal para se tornar cuidado de si e dos filhos, projeto de estudo, trabalho e gestão do tempo. Quando ressurge como Dalva Ruiva, o novo nome socializa sua virada: ela se reinventa à margem das prescrições do marido e devolve ao sonho — de cursar Farmácia — o lugar que lhe fora negado.

Criada para ser esposa, Dalva casa-se muito jovem e vê o projeto comum de estudos ruir assim que o marido, um médico, consolida sua posição social. Quando Dalva retoma a ideia de cursar Farmácia, ouve a negativa que explicita o regime doméstico-patriarcal: “O homem da casa era ele, só ele trabalharia para o sustento da família” (Evaristo, 2022, p. 82). A sentença não apenas veta o trabalho feminino: ela interdita o sonho como forma de ascensão e autonomia, reduzindo Dalva à função reprodutiva e à administração do lar. O marido se afasta afetivamente — “[...] dormiria na clínica, em São Domingos. Não viria para a casa, pois no outro dia, cedo, ele teria uma cliente para atender” (Evaristo, 2022, p. 82). E a solidão de Dalva se adensa na rotina que “[...] abafava o sonho de estudar Farmácia” (Evaristo, 2022, p. 82). Havia muitas especulações sobre a vida de Dalva, principalmente por não se exhibir com o seu marido.

Sobre ela inventavam-se tantas ficções, que ninguém conseguia saber exatamente qual enredo seria o verdadeiro em relação à vida dela. Exposta a julgamentos alheios de homens e de mulheres, Dalva Ruiva seguia sem prestar atenção no que diziam sobre ela. Contavam que ela era separada do marido, que lhe dava uma boa pensão. Outro enredo informava que ela era viúva de um empresário rico. Havia também um diz-que-diz de algumas testemunhas, que juravam que já tinham visto a Ruiva sair de uma casa de alta prostituição (Evaristo, 2022, p. 79).

O ponto de inflexão chega quando ela “[...] tomou novamente a condução de sua vida” (Evaristo, 2022, p. 83). Sai de casa com os filhos, ao amanhecer, vinte anos depois. Ao saber da separação, o marido médico “[...] não demonstrou surpresa nenhuma” (Evaristo, 2022, p. 83). A frieza confirma a assimetria emocional que já estruturava a relação. Ele aceita enviar quantia mensal para os filhos, mas impõe a condição de apagamento social: “que ela fosse viver com os seus filhos bem longe da família dele” (Evaristo, 2022, p. 83). Financeiramente presente, afetivamente ausente, o ex-marido projeta distância e silêncio como forma de controle reputacional.

Em Dias Felizes, Dalva transforma a exclusão em estratégia. Organiza planilha, estima custos (aluguel, escola, cuidadora, mantimentos) e recoloca o sonho de Farmácia no centro do projeto. Depois de testar empregos de venda (carros, imóveis, eletrodomésticos) sem retorno suficiente, ela decide por um trabalho que garanta entrada rápida de recursos: “la trabalhar vendendo o seu corpo. Sexo” (Evaristo, 2022, p. 84). Aluga por um mês um quarto no melhor hotel de uma cidade próxima e constrói, com método e discrição, uma base de clientes de alto poder aquisitivo (políticos, jogadores, artistas). Em um mês, “[...] sem dificuldade alguma, começou seus estudos e, em menos de dois anos, matriculou-se no curso de Farmácia, em uma das melhores instituições de ensino superior da cidade de Dias Felizes” (Evaristo, 2022, p. 85).

Importa sublinhar: a narrativa não a romantiza nem a estigmatiza. Mostra o pragmatismo de quem administra o próprio corpo como trabalho para financiar educação e sustento dos dois filhos. O que, no casamento, era interdição porque o marido “[...] não ia querer a esposa dele trabalhando” (Evaristo, 2022, p. 82), converte-se — fora do casamento — em autonomia econômica e formação acadêmica. Dalva recusa o *script* da dependência respeitável e assume o custo de uma liberdade que continua a ser vigiada pelo moralismo social.

Quando a narrativa a reapresenta como Dalva Ruiva, ela já é independente, bem-sucedida e cursou Farmácia; trabalha como representante de laboratórios e, eventualmente, mantém atendimentos pagos com “[...] homens endinheirados que ela encontrava pelas andanças, como farmacêutica” (Evaristo, 2022, p. 86). A liberdade, aqui, pede precisão: não se trata de idealização. É liberdade real, material (moradia, escolarização dos filhos, matrícula universitária, renda própria), mas ambígua no plano social porque é lida por olhares moralizantes que tentam reconduzi-la às fronteiras do “aceitável”. Em outras palavras: sua autonomia existe e se afirma, mas

convive com julgamento público e boatos; é liberdade em atrito com normas de gênero ao recolocar o estudo no centro e assegurar o sustento dos filhos.

Neide, Aurora e Dalva, cada uma a seu modo, deslocam o homem do centro organizador da vida feminina. Ao recusarem a espera, a submissão ou a dependência conjugal como destino, essas mulheres evidenciam que a masculinidade de Fio Jasmim se encontra em estado de ruína: não como ausência, mas como performance desgastada, reiterada à exaustão e já incapaz de se sustentar sem constante reconhecimento. Trata-se de uma virilidade que não desaba de imediato, mas que se mantém em destroços, obrigada a se refazer continuamente.

1.3.3 – Silêncio, escuta e resistência

Se, nos eixos anteriores, as mulheres que atravessam a trajetória de Fio Jasmim foram lidas a partir da permanência, da espera e da autonomia, há ainda um terceiro conjunto de personagens cuja força se manifesta de modo menos visível, porém não menos contundente: o silêncio, a escuta e a resistência simbólica. Antonieta Véritas da Silva, Dolores dos Santos e Eleonora Distinta de Sá não confrontam a masculinidade de Fio pela via da ruptura explícita nem pela permanência sacrificada, mas pela recusa à transparência, pela contenção do gesto e pela construção de uma ética do cuidado que escapa às lógicas patriarcais da posse, da conquista e da fala dominante

Antonieta Véritas da Silva é uma mulher resistente, envolta em silêncio e fascínio. Cercada por rumores e fantasias masculinas, permanece inacessível — não se expõe, não se explica, não se dobra ao olhar coletivo. Para os homens de Remanso Velho, não há verdade sobre Antonieta, apenas especulações e invenções; já para ela, a verdade existe como fidelidade a si mesma, guardada no silêncio e na recusa de se submeter à curiosidade pública. Sua força não está na exposição, mas na contenção: impõe presença pelo que guarda, não pelo que revela.

O nome “Antonieta” significa “valiosa”, “de valor inestimável”, “sem preço” (Antonieta, [s.d.]). Já “Véritas”¹⁰ evoca a tradição da deusa romana da “verdade” e da “sinceridade”, equivalente à deusa grega *Aletheia*, associada à revelação e à

¹⁰ O nome na mitologia romana não recebe acentuação gráfica.

transparência (Aletheia, [s.d.]). Segundo registros mitológicos era frequentemente representada nua — símbolo da verdade que nada esconde, daquilo que se revela em sua pureza e integridade.

Em Antonieta Véritas da Silva, o nome adquire dimensão contrária: enquanto a verdade mítica é revelação, a personagem faz da verdade o oposto — o segredo, o silêncio, o não-dito. Sua “verdade” é interior e resguardada, inacessível ao olhar coletivo, tornando-se mito no local onde mora. É a mulher mais falada da cidade — alvo de olhares eróticos, especulações e fantasias — embora raramente vista. Seu corpo é transformado em obsessão coletiva, mas sua imagem nunca se entrega completamente: “Um corpo desejado e desconhecido pelos homens do lugar, o de Antonieta Véritas da Silva. [...] Era uma falação que parecia uma disputa de voz, uma briga para querer dizer” (Evaristo, 2022, p. 52).

O sobrenome “Silva”, conforme já mencionado e presente na personagem Neide Paranhos da Silva, carrega uma ancestralidade marcada por apagamento e sobrevivência. Amplamente atribuído a afrodescendentes no pós-abolição, tornou-se símbolo da generalização forçada de identidades negras, associando-se à terra, à origem rural e ao esvaziamento das linhagens específicas. Ao mesmo tempo, pode ser entendido como uma forma de resistência silenciosa — a persistência de existir mesmo sem nome um sobrenome próprio.

Mesmo sendo alvo da atração masculina, Antonieta rompe com o estereótipo patriarcal que associa a mulher desejada à mulher acessível. Leva uma vida reservada, dedicada aos filhos e ao cuidado do lar. Antonieta não se enquadra nos estereótipos de mulher desejada que circulam em Remanso Velho — não é figura da rua, tampouco objeto de comércio ou exibição. É justamente essa distância que a distingue no imaginário local. Sua presença desestabiliza a fantasia dos homens acostumados à posse e à correspondência imediata, pois Antonieta existe fora das categorias que o olhar masculino tenta impor.

A mulher não era de zona, e sim da casa, do lar e dos filhos, que estudavam internos. Raramente saía de casa. Nas férias escolares e por ocasião do Natal, era vista no comércio, sempre com eles. Uma mocinha aparentando ter uns treze anos e mais dois meninos (Evaristo, 2022, p. 53-54).

Diferentemente de outras mulheres que se envolvem com Fio Jasmim, Antonieta não sofre com a ausência dele — não o espera, nem reivindica lugar na

memória do protagonista, mesmo tendo gerado um filho seu. Sua força está justamente em não se submeter ao reconhecimento masculino, seja o de Fio, seja o do olhar coletivo de Remanso Velho, que tenta definir as mulheres pelo vínculo afetivo com um homem. Antonieta impõe distância, não corresponde às expectativas que buscam enquadrá-la no papel de amante ou de mulher disponível, e desestrutura o discurso masculino que tenta capturá-la: “[...] não passava de poucas palavras e de um discreto sorriso. Era preciso ter sorte, pois não era fácil cair na simpatia dela” (Evaristo, 2022, p. 54).

Seu nome torna-se, assim, uma metáfora possível daquilo que não se deixa capturar: a subjetividade preservada, a atração inalcançável, a imagem não apropriável. Antonieta não se deixa dizer — e é precisamente nessa recusa que reside sua potência. Sua inacessibilidade não a apaga; ao contrário, a inscreve como enigma. Ela é o espelho invertido do desejo masculino: aquele que, em vez de refletir o que o homem quer ver, devolve o vazio de sua própria expectativa. E é talvez por isso que permanece — não como lembrança afetuosa, mas como presença indomável que escapa ao poder de nomeação e de controle do olhar masculino.

Enquanto Antonieta faz do silêncio uma forma de inacessibilidade e recusa ao olhar masculino, Dolores dos Santos herda o silêncio como disciplina imposta, aprendida no interior da casa patriarcal. Dolores se distingue pela herança que carrega no corpo e na memória: uma linhagem feminina marcada por contensão, exclusão e resistência silenciosa. Sua história não começa com ela, mas com sua mãe, Maria da Cruz dos Santos, e com sua avó, Hermengarda — mulheres que aprenderam a viver sob o peso da autoridade patriarcal de Belizário dos Santos. Desde menina, Dolores é ensinada a se calar, a se conter, a desaparecer nos espaços da casa.

Desde pequena, a mãe ensinara à Dolores dos Santos que ela deveria evitar encontrar com o ‘Senhor’ da casa. Não poderia entrar em determinados recintos, como na grande sala, onde eram recebidas as visitas; não poderia transitar pelo terreiro em determinados horários; não deveria chamar pela avó sem antes consultar a mãe, para saber se podia (Evaristo, 2022, p. 61).

Essas regras não são apenas normas domésticas — são lições de submissão transmitidas de geração em geração. Dolores cresce aprendendo a não ocupar lugar, a medir seus passos, a conter seus gestos e emoções. Mas o que parece docilidade é, em outras palavras, o aprendizado de uma astúcia: ela observa, sente fundo e cala.

Em silêncio, Dolores constrói uma sensibilidade que não se mostra, mas que nunca deixa de pulsar.

Ainda que cresça sob o peso das normas que tentam moldá-la, Dolores preserva uma parte de si que resiste. A dor que a acompanha é lúcida, atenta, política. Quando perde a mãe e se vê sozinha no mundo, a solidão se instala não como vazio, mas como consciência aguda da própria condição.

Com a morte da mãe, Dolores experimentou não só a certeza de estar só no mundo, pois não tinha mais nenhum parente sanguíneo, como teve certeza de sua solidão. Com quem repartir a amargura que estava sentindo naquele momento? [...] Dolores teve desejo de abraçar sua dor à dor de Sô Damião, mas se conteve. E viveu a sua angústia, sozinha (Evaristo, 2022, p. 63).

O gesto de conter o sofrimento, sem dividi-lo com os outros, revela mais do que isolamento: uma dor silenciosa, profunda, que se transforma em forma de resistência. Dolores faz do silêncio um abrigo e da solidão uma forma de existência. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), a dor pode simbolizar um processo de iniciação — um rito que não destrói, mas transforma. Em Dolores, essa dor não é fraqueza: é estrutura, modo de permanecer e compreender o mundo.

Mas Dolores não herda apenas a dor. Ela carrega um saber ancestral: o dom de reconhecer pedras preciosas em estado bruto. Sua sensibilidade revela-se na capacidade de ver valor onde outros não veem. No entanto, essa percepção falha quando se trata dos homens: “[...] adivinhar a beleza da pedra-bruta era fácil para ela. Reconhecer a sinceridade dos homens, não” (Evaristo, 2022, p. 64). O contraste entre esses dois tipos de percepção — o olhar minucioso voltado à matéria e a cegueira diante dos sentimentos envolvendo homens — evidencia a ambiguidade que atravessa a personagem. Ao mesmo tempo em que possui um saber intuitivo e refinado, Dolores permanece vulnerável às mentiras de Fio Jasmim, condição que não deriva de ingenuidade individual, mas do modo como as relações patriarcais estruturam a confiança e a vulnerabilidade feminina.

Eleonora Distinta de Sá, ao contrário das demais mulheres que perpassam a vida de Fio Jasmim por meio da paixão, da maternidade ou do prazer sexual, inscreve-se na narrativa pela escuta — um gesto sutil, mas profundamente subversivo, capaz de desestabilizar as estruturas mais sólidas da masculinidade que ele tenta performar.

Por extensão, o nome “Eleonora” carrega o sentido de “a reluzente”, “a resplandecente” (Eleonora, [s.d.]) — remetendo a luz, brilho e presença silenciosa por

no contexto literário de Evaristo. Já o sobrenome “Distinta” não é apenas uma formalidade social: ele funciona como metáfora da diferença relacional e sexual que não se declara em voz alta, mas que orienta toda a conduta ética da mulher. Eleonora é distinta não por buscar destaque, mas por escolher não se submeter aos papéis previsíveis de gênero. Sua subjetividade lésbica, construída de forma sutil na narrativa, não se impõe por confronto, mas por postura: acolhedora, sensível, íntegra. Ser distinta, aqui, é ser outra — mas sem abrir mão de sua inteireza. É afirmar, com serenidade, que também é possível amar de outro modo. Sua resistência não grita, mas transforma.

O “de Sá” amplia essa construção. De origem portuguesa, vincula-se à antiga quinta de Sá, em Guimarães, norte de Portugal, e deriva da palavra “sala” — espaço de acolhimento e recepção (Sá, [s.d.]). Contudo, no Brasil, o sobrenome também foi adotado por famílias negras libertas, muitas vezes por imposição ou como herança simbólica dos antigos senhores. Nesse cruzamento histórico, “de Sá” se transforma: carrega tanto os traços do poder quanto as cicatrizes da dominação — mas também a força da reapropriação. Em Eleonora, essa ancestralidade não remete ao privilégio, mas à força discreta de quem acolhe e sustenta uma integridade firme. Seu nome completo, então, inscreve-se como vetor de sentido: Eleonora é aquela que abriga sem se render; que acolhe sem se anular; que carrega o peso das perdas e, ainda assim, escolhe permanecer inteira.

O que a define, no entanto, não é apenas essa disposição para o cuidado, mas também a dor de um amor não vivido. Sua perda mais profunda esteve ligada ao não encontro com outra mulher:

Distinta de Sá experimentava uma angustiante sensação de ter perdido todos os tempos de sua vida. Um passado incompleto, em que não pudera viver tudo o que queria viver com a amiga; o presente, por ter perdido o encontro do dia; e o futuro, que não se realizaria jamais (Evaristo, 2022, p. 107).

A experiência de Eleonora é marcada por uma ferida persistente: a de quem não pôde viver plenamente o amor que desejava. Sua dor não se manifesta como desespero, mas como silêncio que preserva — um sentimento que permanece suspenso entre o que poderia ter sido e o que não foi. O amor interrompido não se desfaz, apenas muda de forma: transforma-se em lembrança.

Nessa permanência silenciosa, Eleonora constrói sua resistência. Ela não se prende ao passado, mas também não o nega: carrega-o como quem guarda uma memória que ainda pulsa — discreta, mas viva. Sua disponibilidade para o outro, nesse sentido, adensa-se como gesto: acolher implica também atravessar as camadas de um tempo ferido. Ao receber Fio Jasmim, ela oferece mais do que atenção: oferece o tempo que não viveu, a presença que o amor lhe negou e um cuidado que rompe com a lógica da reparação afetiva. Eleonora não busca encerrar o que sente; aprende a coexistir com a falta, convertendo ausência em presença e dor em cuidado. Ao permanecer com Fio Jasmim sem prometer posse, redenção ou pertencimento, ela o confronta com as ruínas de uma masculinidade que sempre precisou fugir para existir.

Nesse contexto, os nomes das personagens femininas não operam apenas como identificação: funcionam como operadores de sentido de uma política da nomeação. Eles desvelam, sob a superfície das relações, camadas de tensão social, racial e histórica que atravessam o corpo e a subjetividade de mulheres negras, pobres, livres e silenciadas. Nomear, em Evaristo, é também narrar um destino — e cada uma dessas mulheres, com sua trajetória, inscreve no romance a complexidade e a potência de ser mulher em um mundo que, ainda hoje, insiste em desautorizar suas palavras.

1.4 – Toponímia simbólica: os nomes das cidades e a constituição das personagens femininas

Antes de adentrar a leitura dos topônimos no romance, é importante destacar que este subcapítulo apresenta apenas um panorama da toponímia em *Canção para ninar menino grande*. Embora existam estudos teóricos dedicados a esse campo, não é objetivo desta pesquisa aprofundar-se na análise toponímica, mas reconhecer sua relevância como elemento estrutural da narrativa e das experiências das personagens femininas. O espaço, em Conceição Evaristo, não é mero cenário: ele se entrelaça à memória, à afetividade e à subjetividade das mulheres que habitam seus territórios ficcionais.

Tradicionalmente, a toponímia é definida como o ramo da Onomástica que estuda a origem e o significado dos nomes de lugares. A palavra provém do grego

topos (lugar) e *onyma* (nome). Segundo Dick (1990), o estudo toponímico não se restringe ao aspecto linguístico ou etimológico, mas está relacionado à história e à cultura das localidades, considerando aspectos geo-históricos, socioeconômicos e antroponímicos. No campo literário, os topônimos funcionam como marcadores simbólicos e afetivos: revelam tensões sociais, memórias, desejos e marcas identitárias das personagens.

Em *Canção para ninar menino grande*, os nomes das cidades não apenas situam os acontecimentos, mas dialogam intimamente com as mulheres que nelas vivem, refletindo as complexidades de suas vidas, seus propósitos e estados afetivos. Cada cidade é um cenário que participa da construção da subjetividade feminina, revelando, por meio de sua nomeação, aspectos de dor, resistência, emoções e pertencimento.

Pérola Maria reside em Chegada Feliz. À primeira vista, o topônimo sugere acolhimento, completude e realização familiar — uma promessa de estabilidade emocional. No entanto, essa felicidade é apenas aparente. O espaço doméstico, simbolizado pela “chegada”, representa não o repouso, mas o aprisionamento: um lugar de permanência compulsória, onde o corpo feminino é fixado à lógica da abnegação e da rotina.

A “chegada” pressupõe, sobretudo, a de Fio Jasmim — um retorno breve, marcado pelo vínculo sexual e desprovido de continuidade afetiva. A felicidade de Pérola depende desse movimento masculino: ela só se sente plena quando ele chega, e sua alegria se esvai quando ele parte. A “Chegada Feliz”, portanto, é uma felicidade condicionada à presença do outro, um estado efêmero que nunca se cumpre.

Essa dinâmica expõe o funcionamento do patriarcado, que historicamente atribui ao homem o lugar do deslocamento e da iniciativa, ao passo que organiza o feminino no registro da permanência e da sustentação do cotidiano. Fio é o corpo em trânsito — o que parte, experimenta e escolhe —; Pérola Maria, por sua vez, é situada na posição conjugal que garante continuidade: administra a casa, sustenta a vida familiar e absorve, em silêncio, os efeitos da errância masculina. Nesse sentido, o topônimo ironiza a própria estrutura patriarcal: a “chegada feliz” não designa plenitude afetiva, mas o rito em que se reatualiza a “ordem masculina” (Bourdieu, 2012) — o retorno do marido como reafirmação de autoridade e a reocupação, pela esposa, do lugar doméstico que torna possível a mobilidade dele. A felicidade prometida,

portanto, coincide com a repetição do arranjo que preserva o homem em movimento e fixa a mulher na tarefa de sustentar a ordem.

O Vale dos Laranjais é o território de Neide Paranhos da Silva. Conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2015), o vale representa o ventre da terra — espaço de repouso, fecundidade e regeneração. O fruto, por sua vez, é signo de realização e prazer sensorial, mas também de efemeridade, pois sua plenitude depende do tempo exato da colheita.

O Vale dos Laranjais é apresentado, inicialmente, como lugar de festa, perfume e cor, onde “era o tempo de colheitas de laranjas, em suas variadas espécies” (Evaristo, 2022, p. 17). A alegria da cidade, associada ao aroma das frutas, cria um ambiente de vitalidade e celebração — metáfora do despertar de Neide, que “[...] se apresentou à vida” (p. 17) nesse contexto. Entretanto, o mesmo espaço que simboliza fertilidade converte-se, ao longo da narrativa, em paisagem de escassez, coincidindo com o declínio da relação entre Neide e Fio Jasmim e culminando na concepção de seu filho “[...] em época da colheita do fruto temporão” (Evaristo, 2022, p. 27).

O vale é aqui assimilado ao ventre de Neide: território de gestação e frutificação fora do tempo. Assim como a colheita tem suas estações certas, Neide também as tem — mas em descompasso com o ciclo social que define o momento “apropriado” para gerar. A narrativa sugere que não era o tempo certo para Neide pensar em ser mãe: aos dezenove anos, ela não queria continuar os estudos, tendo apenas a formação básica – os estudos primários e o segundo grau, como é ressaltado no texto literário. A mãe desejava que a filha seguisse estudando, mas Neide “desfrutando de uma segurança e certo conforto, [...] nunca se dispôs a deixar a cidade Vale dos Laranjais por motivo algum” (Evaristo, 2022, p. 24). Seu corpo, assim, se torna o lugar onde o tempo se dobra: o tempo social da espera e o tempo íntimo já não coincidem.

O fruto temporão, por sua vez, traz em si a marca do imprevisto e da resistência, pois nasce em condições adversas, desafiando o ritmo esperado da natureza. Neide reitera o lugar da mulher negra como potência de criação e continuidade, mesmo em meio à ausência e à precariedade. Ao desejar um filho em tempo de escassez, Neide não busca perpetuar o amor efêmero com Fio Jasmim, mas afirmar a própria possibilidade de gerar vida em um terreno social que a nega. Sua fecundidade é, assim, um gesto de resistência: o corpo que frutifica quando tudo ao redor é estéril.

Em Alma das Flores e Vale das Almas, a vida e a morte de Angelina Devaneia da Cruz são profundamente marcadas pelos espaços que a acolhem. O primeiro topônimo combina sensações de interioridade e delicadeza: a “alma”, conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant (2015), remete à essência imaterial, à verdade interior e ao invisível que move a existência; as “flores”, por sua vez, evocam beleza transitória e a proximidade com a morte, já que florescem, mas murcham. Essa junção de sentidos converge para a própria figura de Angelina, cuja vida foi sustentada pelo sonho do encontro amoroso e pela crença firme no casamento — “fizera do sonho do matrimônio uma certeza” (Evaristo, 2022, p. 32) —, mas que se desfaz silenciosamente, como uma flor tardia que nunca chega à plena abertura.

Angelina tira a sua própria vida, e a cidade reage à sua morte comovida, mas silenciosamente. A narrativa registra que a “[...] procurada morte da enfermeira Angelina comoveu a cidade de Alma das Flores e adjacências” (Evaristo, 2022, p. 37), instaurando um luto coletivo que, no entanto, não encontra expressão verbal. A dor permanece em suspensão — como se a alma da cidade, tal qual uma flor que despetala sem ruído, apenas acolhesse a tragédia sem indagá-la. “Em Alma das Flores, uma ignota pergunta nunca dita [...] haveria de pairar para sempre” (Evaristo, 2022, p. 37), é enfatizado que o território funciona como extensão sensível da dor feminina.

Antes de tirar a própria vida, Angelina se desloca para o interior, para Vale das Almas. A mudança de espaço não é acidental: intensifica o processo de recolhimento e de esvaziamento interior vivido pela personagem. Conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2015), o vale é uma cavidade aberta, um receptáculo que acolhe águas e forças que descem das alturas; trata-se de um espaço de vacuidade, de convergência e de uma posição inferior onde se instala a humildade ou a não-ação. No imaginário descrito pelos autores, o vale figura como uma zona “entre-Céu-e-Terra”, um espaço liminar habitado por vibrações primordiais, onde a interioridade se aprofunda, recolhe e, muitas vezes, se dissolve.

A presença de Angelina nesse ambiente ressoa exatamente esse movimento descendente. Seu deslocamento até Vale das Almas funciona como uma descida simbólica aos estratos mais profundos de sua dor, intensificando o processo de interiorização extrema que antecede sua morte voluntária. O espaço torna-se, portanto, um receptáculo de sua última experiência emocional: ali, sua “alma” habita

um território cavado por dentro, vazio, suspenso, onde a esperança que antes a movia já não encontra sustentação.

Assim, Alma das Flores e Vale das Almas compõem uma geografia subjetiva que não apenas acompanha, mas constitui o percurso de Angelina Devaneia da Cruz. Se a primeira cidade ilumina a delicadeza, a transitoriedade e o lamento silencioso que envolvem sua vida, a segunda revela o abismo interior que a consome, funcionando como cenário e metáfora de sua queda. Dessa forma, os dois topônimos não atuam apenas como lugares da narrativa: configuram-se como espaços de inscrição da dor feminina, marcados por espera, apagamento e, por fim, pela própria impossibilidade de sustentação da vida.

A experiência de Aurora Corrêa Liberto só pode ser compreendida quando se observa a articulação profunda entre o corpo da personagem, a água do Rio Naipã e a paisagem singular de Vila Azul – local onde reside. O vilarejo é assim nomeado pela abundância dos *agapanthus*, uma flor azul que “[...] florescia milagrosamente na pequena vila [...]” (Evaristo, 2022, p. 44), cor que se espalha pelas linhas férreas, pelo adro da capela e até pelo cemitério. Esse predomínio do azul confere à vila uma atmosfera de encantamento e suspensão: “Tudo azul. Tudo blue” (Evaristo, 2022, p. 43).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o azul é a cor da profundidade, do mistério e da transcendência; simboliza o afastamento e a elevação, remetendo ao longínquo, ao ilimitado e ao espiritual. Em Vila Azul, essa simbologia organiza a percepção da comunidade: é sob esse manto azul que se observa o corpo de Aurora, cuja presença também opera no campo do inatingível e do indomável. Assim como o azul se afasta e se amplia, Aurora vive alheia ao entorno, distante das normas sociais que a censuram, fugidia à tentativa de controle familiar ou comunitário. A cor que dá nome ao lugar é, portanto, também a cor da interioridade e da recusa da personagem — cor da desobediência suave, da liberdade silenciosa, da transcendência que a distancia do mundo cotidiano.

Mas esse azul que molda o ambiente encontra seu verdadeiro desdobramento quando Aurora alcança o Rio Naipã, seu território mais íntimo e originário. É nele que ela se banha sem roupas. Conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2015), a água é o elemento da purificação, do nascimento e da renovação contínua; ela lava, desmancha formas rígidas e restitui a vida ao movimento. Essa simbologia reverbera

de modo direto na história da personagem: “[...] as águas do Naipã lavavam todas as feridas” (Evaristo, 2022, p. 43).

Desde menina, Aurora cruza a vila — um corredor de flores azuis — até emergir em seu espaço de origem: o rio. Ali, seu corpo se converte em corpo-água, corpo fluido, corpo-liberto: “quando as águas recebiam a nudez da moça, a correnteza se avolumava em festa. Era como se estivesse banhando um sagrado corpo” (Evaristo, 2022, p. 39). Percebemos que o Naipã não é apenas cenário: é partícipe ativo da narrativa, lugar de renascimento e de recomposição. A água devolve a Aurora aquilo que o mundo social tenta restringir: autonomia, pertencimento e desejo de si. Assim, há uma oposição entre Vila Azul e o Rio mencionado: a vila é o espaço do olhar, da vigilância, da tentativa de normatizar seu corpo; enquanto o rio é o espaço da liberdade, onde a água dissolve o peso das agressões familiares e das expectativas sociais.

A água desarticula em Aurora os moldes estreitos da feminilidade prescrita. No rio, ela experimenta aquilo que o azul simboliza: um distanciamento do mundo, uma expansão da subjetividade, um ser-para-si que escapa à captura dos outros. Vila Azul, o lugar-cor, prepara o percurso; o Naipã, o lugar-água, realiza a travessia. Entre flores azuis e águas correntes, Aurora encontra sua forma de existir.

Assim, a espacialidade que envolve Aurora não é decorativa: é constitutiva. Vila Azul funciona como o campo sensível que moldura a presença da personagem; o rio, como a matriz aquosa de sua identidade. O azul que colore o ar e a água que acolhe seu corpo dão à personagem um pertencimento paradoxal: ela é da vila, mas não é dela; pertence às águas, mas é vista pela terra; é feita de azul e água, flor e correnteza. A partir desse espaço, Aurora Corrêa Liberto emerge como figura liminar — entre o olhar e o mergulho, entre a vigilância e a dissolução, entre o mundo social e a liberdade líquida que o transcende.

A presença de Antonieta Véritas da Silva em *Remanso Velho* é profundamente determinada pelo espaço que a circunda. “Remanso” designa “tranquilidade”, “sossego”, “quietação acompanhada de silêncio”, além de nomear a porção de rio ou mar onde a água permanece imóvel (Remanso, [s.d.]); já o qualificativo “velho” fortalece a sensação de antiguidade, habituação e continuidade lenta. A toponímia, portanto, anuncia um lugar onde o tempo circula de outro modo — um espaço de quietude, maturidade e certa melancolia, no qual vidas se assentam, mas pouco se

transformam. Essa atmosfera se ajusta de maneira precisa à vida de Antonieta: uma mulher que vive recolhida, saindo pouco de casa, guiada por um temperamento reservado e por uma expectativa amorosa que nunca se concretiza.

Remanso Velho surge no romance como cidade marcada pela lentidão e pela repetição, em contraste com os lugares percorridos pelos maquinistas. Ali, a novidade não chega, as notícias se arrastam, os acontecimentos sobrevivem à maneira de águas estagnadas. A vida de Antonieta se organiza na interioridade da casa, no recolhimento silencioso e no sonho íntimo: “[...] sonhando que a sua solidão seria desfeita um dia, Antonieta [...] imaginava a chegada de um homem, pelo qual ela se apaixonaria, em reserva alguma” (Evaristo, 2022, p. 55)

Se Vila Azul cria um campo azul de interesse e movimento, e se Vale das Almas é um espaço de queda e vacuidade, Remanso Velho é o território da espera imóvel, um espaço em que o tempo não avança — espelhando a própria vida afetiva de Antonieta. Assim como o remanso das águas, ela permanece parada, em suspensão, à beira de experiências que não chegam; vive no espaço entre a vontade e sua frustração, sem nunca atravessar a correnteza das relações amorosas.

A personagem Dolores dos Santos habita Ardência Antiga. “Ardência” remete ao que queima, incendeia, inflama ou lateja; “antiga” reforça a ideia de duração, tradição e de uma dor que se prolonga no tempo. Trata-se, portanto, de um espaço marcado por uma combustão que não se apaga — um lugar em que o passado arde, reverbera e molda as gerações. Essa toponímia se articula diretamente à história da família de Dolores: a ausência do pai, o desprezo do avô, os silêncios da família, as desconfiças em relação aos homens e as descobertas afetivo-sexuais que a desestabilizam — quando descobre que Fio Jasmim era casado.

Dolores é herdeira de uma história em que a violência incandescente marca o destino de sua mãe, Maria da Cruz dos Santos — grávida aos quinze anos, ameaçada pelo próprio pai e vinculada à memória dolorosa do namorado que se distanciou durante a gestação. A fortuna construída por Belizário, avô de Dolores, com as pedras preciosas extraídas da terra não apaga o ardor dos afetos negados: mãe e avó morrem cedo, e a menina cresce em um casarão dividido, submetida à regra rígida de evitar o “Senhor” da casa — o avô autoritário que relegava filha e neta ao desprezo. Nesse ambiente de silêncio e controle, Dolores aprende com a mãe e a avó a preencher, por meio de vínculos femininos de cuidado, o vazio deixado por uma figura

paterna que jamais se construiu. “E assim Dolores dos Santos cresceu amparada pelo amor desmesurado da avó e da mãe” (Evaristo, 2022, p. 60).

Em *Águas Infundas*, Dalva Amorato entra na vida de Fio Jasmim “[...] pelas vias do esquecimento” (Evaristo, 2022, p. 77), num cenário em que a cidade é tomada por uma chuva que não cessa e por águas que excedem suas margens. O topônimo mobiliza a ideia de algo “sem fim”, “infinito” (Infunda, [s.d.]) não apenas como abundância hídrica, mas como regime de continuidade: um fluxo que se prolonga, se repete e se impõe como força difícil de conter, invadindo trilhos, ribanceiras e, sobretudo, lembranças.

Tantas foram as águas que várias ribanceiras caíram sobre a linha férrea, obrigando o trem a parar. E, na afobação da descida, Fio Jasmim, justo o mais novo dos maquinistas, pisou em falso. Água não é chão firme e, ao invés da segurança de uma terra estável, a desamparada pisada de Jasmim tombou o corpo dele no chão. E deitado o moço ficou um dia e meio no pequeno hospital da cidade, meio desmaiado, enquanto a chuva continuava fazendo estragos nos arredores (Evaristo, 2022, p. 77).

A cidade surge, então, como um lugar fora de rota — não tem estação, não integra o itinerário regular do trem —, um espaço que interrompe o curso normal da viagem e força uma suspensão do tempo. A queda de Fio e sua internação no pequeno hospital configuram um momento de desamparo em que Dalva se aproxima e oferece cuidados; entretanto, sua presença não se fixa como lembrança, porque a experiência se organiza sob a lógica do diluir-se. “O que ocorreu após, parece que as águas tinham levado também, pois tudo se diluiu na mente de Jasmim” (Evaristo, 2022, p. 78).

Em *Águas Infundas*, portanto, o transbordamento não é apenas paisagem: ele funciona como figura de um apagamento em curso. As águas que excedem os limites do terreno também lavam, dissolvem e apagam — inclusive a primeira imagem de Dalva, que entra e desaparece no mesmo movimento.

Diferentemente das demais mulheres que integram as rotas de Fio Jasmim, Juventina Maria Perpétua — a Tina — e Eleonora Distinta de Sá não aparecem vinculadas, de forma explícita, a topônimos. A suspensão desse marcador espacial funciona como estratégia narrativa: produz uma espécie de indeterminação que desloca as personagens do mapa concreto das viagens e as reinscreve num plano de duração e de inflexão. Tina permanece como figura de uma espera prolongada e sem

localização definida; Eleonora, por sua vez, emerge como possibilidade de desvio, insinuando ruptura com as performances anteriores.

1.5 – Fio Jasmim: entre fios, trilhos e memórias

O nome Fio Jasmim, longe de ser um simples nome próprio, carrega uma espessa carga que convida à leitura crítica e à interpretação. Sua composição singular — unindo os termos “fio” e “jasmim” — pode ser lida como um entrelaçamento de sentidos que evocam sensibilidade, destino e fragrância. Esses elementos, quando atribuídos a um personagem masculino, tensionam a rigidez tradicionalmente imposta à masculinidade, oferecendo uma chave de leitura que subverte expectativas normativas.

Para Chevalier e Gheerbrant (2015), o “fio”, assim como o tear e o tecido, é símbolo do destino. Ele representa forças invisíveis que tecem a existência humana, conectando trajetórias, conduzindo rumos, mas também impondo limites e atravessando corpos com suas tramas. Nesse contexto, o “fio” atua como elemento condutor — sustentáculo e também ponto de ruptura. No imaginário mítico, é a matéria das Moiras, deusas que atam, medem e cortam o destino dos homens. Fio Jasmim é um homem atravessado por essas forças: um sujeito cujas escolhas se entrelaçam com o tempo, com as mulheres e com a ancestralidade que o cerca — como se estivesse preso a uma costura invisível que ele próprio mal compreende.

Além do campo mítico, o “fio” remete também a uma dimensão afetiva e popular. Em contextos orais familiares do Brasil, a palavra “fio” é usada como forma carinhosa de se referir a “filho” — um vocativo comum entre mães, avós e cuidadoras. Essa camada semântica acrescenta novas tonalidades à interpretação do nome: sugere não apenas fragilidade e dependência, mas também a permanência simbólica da infância emocional, da subordinação afetiva e do lugar materno. Fio é, simultaneamente, aquele que tece e aquele que é tecido — sujeito e objeto de tramas que o excedem.

O segundo termo do nome, “Jasmim”, adiciona à composição uma textura sensorial e delicada. Trata-se não apenas de uma imagem olfativa, mas do nome de uma flor — símbolo tradicional de suavidade e beleza. O jasmim é o perfume dos reis (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 513), fragrância intensa e rara, quase sagrada, que

permanece mesmo depois da ausência. Ao nomear um personagem masculino com o nome de uma flor, Evaristo introduz uma tensão poética e subversiva: constrói um sujeito envolto em suavidade e memória, em contraste com a brutalidade geralmente atribuída ao masculino hegemônico. O jasmim, assim, sugere a persistência — uma memória sensível que resiste ao tempo, um rastro de presença que se inscreve mesmo na ausência. Fio Jasmim é, portanto, figura de ambivalências: simultaneamente forte e frágil, presente e fugidio, tecido e fiandeiro.

Para Cordeiro (2020), do ponto de vista botânico, o jasmim pertence ao gênero *Jasminum*, da família *Oleaceae*, que reúne espécies arbustivas ou trepadeiras caracterizadas por ramos delgados, perfume marcante e flores pequenas, geralmente brancas, reunidas em inflorescências. A própria denominação “jasmim” deriva do árabe *yāsmīn*, nome tradicionalmente feminino, amplamente difundido em variantes como “Yasmin”, indicando o percurso intercultural da planta e de sua nomeação. Assim, a flor articula características estéticas, aromáticas e culturais que aproximam o nome do feminino e da delicadeza, elementos que se tornam significativos na construção literária de Fio Jasmim.

Outro símbolo central na composição do personagem é o trem — metáfora recorrente e diretamente associada ao ofício de Fio como ajudante de maquinista. O trem, segundo Chevalier e Gheerbrant, representa o fluxo da vida coletiva, a linearidade do tempo histórico e o percurso social do sujeito. Ele é imagem de repetição, de ordem, de travessia sem desvios: “representa [...] as forças de ligação e coordenação, atuando no seio do conjunto psíquico. Evoca a vida universal, que se impõe com todo o seu poder implacável” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 897). Fio, nesse cenário, não conduz: é conduzido. Participa do trajeto, mas não define os rumos. Sua masculinidade, como os trilhos, é rígida, predeterminada, construída sobre passagens breves e encontros que não se fixam — o que oferece pouco espaço para desvios afetivos ou rupturas existenciais.

Essa imagem também reverbera na própria estrutura narrativa, quando a voz que conta a história afirma que “Fio Jasmim não cabe numa linha do tempo, ele escorre” (Evaristo, 2022, p. 13). Não se trata apenas de uma recusa à linearidade cronológica, mas de uma recusa a qualquer forma de linearidade — seja ela afetiva, emocional ou existencial. Fio é sujeito em permanente movimento, incapaz de se fixar, arrastado pelos próprios deslocamentos que produz. Ele não segue um percurso

estável: desliza entre mulheres, cidades e memórias, compondo-se mais por fugas e intervalos do que por continuidade.

O entrelaçamento entre nome e ofício — entre o fio e o trilho — constitui o eixo sobre o qual se assenta a construção da masculinidade de Fio Jasmim. Trata-se de uma masculinidade que nasce da interseção entre destino e impulsividade, entre silenciamentos herdados e presenças interrompidas. Sua relação com a sexualidade, dissociada do cuidado, produz vínculos fragmentados e instáveis.

Com Pérola Maria, Fio gera muitos filhos, mas não constrói presença: chega e parte, assegurando apenas a função biológica, jamais o cuidado emocional. Fora do casamento, a paternidade é ainda mais frágil: Fio não procura os filhos, não estabelece laços e se mantém distante, sem qualquer engajamento afetivo ou participação cotidiana. Sua incapacidade de permanecer — herança de uma masculinidade marcada pela fuga e pela não-nomeação dos sentimentos — atravessa todas as suas relações.

Como homem negro, o percurso de Fio Jasmim é ainda atravessado por condições históricas e sociais que reforçam expectativas de virilidade, mobilidade e desempenho sexual, ao mesmo tempo em que lhe negam espaços de vulnerabilidade e elaboração sentimental. Fio, portanto, carrega em seu corpo e em sua vida a dificuldade de nomear os próprios sentimentos e de sustentar vínculos contínuos, deslocando-se entre mulheres, cidades e tempos sem nunca permanecer inteiro em lugar algum.

Em conjunto, todos esses elementos — o nome que une delicadeza e destino, o ofício que o faz trilhar caminhos que não escolhe, a ausência paterna que o constitui e a impulsividade sexual que ele reproduz — revelam que a masculinidade de Fio Jasmim não se ancora na força ou na autoridade, mas na fuga, no deslizamento e na incapacidade de permanecer. Fio é tecido por forças que o ultrapassam: o fio que o costura ao passado, o jasmim que o envolve em memórias sensíveis, o trilho que o conduz sem permitir desvios. A combinação entre nome e movimento configura um homem que ama sem ficar, que gera sem cuidar, que deseja sem nomear o próprio desejo.

1.5.1 – A performatividade da masculinidade negra: desejo, errância e vigilância viril

A construção narrativa de *Canção para ninar menino grande*, fundada em fragmentos de memória e em múltiplas vozes femininas, produz uma temporalidade descontínua, composta de retornos e lacunas. Essa forma de narrar evidencia que a masculinidade de Fio Jasmim não se apresenta como núcleo estável, mas como prática reiterada e relacional, constituída em cenas sucessivas de desejo, reconhecimento e controle. Neste subcapítulo, tal dinâmica é observada em três pontos de inflexão: a errância viril ensinada e vigiada no universo ferroviário; o casamento com Pérola Maria como mecanismo de legitimação pública; e as desestabilizações produzidas nas relações com Neide Paranhos e Angelina Devaneia, que deslocam — por recusa e por sofrimento — o lugar central que Fio tenta ocupar.

Os dois maquinistas, profissionais de longo tempo, acostumados ao ir e vir por aquelas paragens, durante o extenso trajeto, foram preparando o coração do jovem ajudante. Era preciso informar ao rapaz sobre a beleza do festejo que os aguardava no Vale dos Laranjais. Era uma festa em todos os sentidos. Ali eles ganhariam iguarias, doces, sucos, presentinhos e, com um pouco de sorte, poderiam ganhar até o coração das mulheres. Entretanto, era preciso cuidado. As que apareciam oferecendo presentes estavam sob o mando e a guarda da família. Eram moças de família. [...] Mas havia as mulheres livres. Essas, sim, estavam soltas – continuava a explicação dada pelo maquinista mais velho [...] (Evaristo, 2022, p. 19).

A consolidação da virilidade de Fio Jasmim se estrutura, sobretudo, no espaço das viagens ferroviárias, onde aprende a performar um tipo específico de masculinidade reconhecida pelos homens mais velhos da profissão. Os maquinistas — que operam como figuras paternais, instâncias de validação e vigilância — constituem o primeiro público perante o qual Fio busca legitimação. É diante deles que sua virilidade é testada e celebrada, como quando os mais velhos o parabenizam por seu “gosto por mulheres” e gargalham de piadas que reafirmam a associação entre masculinidade e potência sexual.

Os maquinistas, homens mais velhos, tendo idade inclusive para serem pais do moço, parabenizavam o gosto do rapaz por mulheres. [...] E gargalhavam até se contorcerem com as piadinhas insossas que criavam, cuja base provocadora do riso era sempre o duro ferro dos homens a açoitar as mulheres (Evaristo, 2022, p. 20).

A necessidade de afirmação se intensifica quando, em meio ao acolhimento festivo do Vale dos Laranjais, Fio percebe “[...] o despeito dos velhos maquinistas ao se sentirem preteridos em favor dele” (Evaristo, 2022, p. 20), sinalizando que a legitimidade viril, uma vez concedida, também é disputada. Assim, as viagens tornam-se o cenário em que Fio é instruído, moldado e continuamente avaliado, internalizando códigos de conduta masculina que passam a orientar suas práticas sexuais e sociais.

Ao situar Fio simultaneamente como um jovem em formação e como um homem já maduro em diferentes tempos da narrativa, a narradora evidencia que sua masculinidade é atravessada por deslocamentos, aprendizagens e reajustes. Fio Jasmim é descrito como um homem negro de presença imponente e aura sedutora — “[...] de gestos notadamente viris, condizente com o seu porte físico, alto e forte, acompanhado de expressões faciais, principalmente o modo de olhar, carregadas de extrema ternura” (Evaristo, 2022, p. 23) — o que já aponta para uma masculinidade tensionada entre performance e contradição. Desse modo, sua identidade de gênero não se apresenta como algo fixo, mas como um conjunto de práticas reiteradas e socialmente sustentadas, que conformam aquilo que se reconhece como masculino. Como propõe Butler (2018):

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos (Butler, 2018, p. 187).

No caso de Fio Jasmim, sua masculinidade se materializa nos modos como se movimenta, olha, deseja e se afirma — resultado da repetição de códigos normativos de virilidade mais do que expressão de uma interioridade estável. Trata-se de uma identidade continuamente encenada, em resposta ao olhar do outro e às expectativas sociais que demandam reafirmação constante. Se a ferrovia opera como espaço de aprendizagem e circulação do desejo, o casamento opera como dispositivo de estabilização: é nele que Fio busca a respeitabilidade pública capaz de proteger — e normalizar — sua errância.

Aos quarenta e quatro anos, casado desde os vinte com Pérola Maria — com quem tem oito filhos e está “em vésperas do nono” (Evaristo, 2022, p. 15) —, Fio revela uma masculinidade estruturada em práticas que privilegiam desempenho sexual, carisma e relações passageiras com mulheres. Embora demonstre gestos

ocasionais de ternura, sua vinculação emocional se mantém instável: ele se envolve episodicamente, mas desaparece por meses, deixando as mulheres suspensas no tempo da espera, da lembrança e do não esquecimento, enquanto ele próprio “[...] sozinho se perdia na deslembada rota de suas aventuras” (Evaristo, 2022, p. 29). Assim, tanto sua performance viril quanto os vínculos que estabelece se constroem sobre desequilíbrios afetivos — vividos por ele e, sobretudo, pelas mulheres que orbitam sua trajetória.

Essa assimetria não se configura propriamente no campo das emoções primárias — como carinho, ternura ou apego —, mas no plano das expectativas: enquanto as mulheres investem em continuidade, reciprocidade e permanência, Fio não constrói vínculos duradouros, movendo-se mais pelo impulso e pela lógica da conquista do que pelo cuidado. Tal dinâmica compõe aquilo que hooks (2022) descreve como uma economia emocional desigual, na qual o corpo masculino — sobretudo o corpo masculino negro, atravessado por estereótipos de virilidade — é socialmente autorizado a desejar e partir, ao passo que o corpo feminino é educado para acolher e permanecer. O esquecimento, nesse cenário, configura-se como um privilégio de gênero.

Pérola Maria encarna o papel conjugal tradicional: sua presença silenciosa e resiliente não apenas sustenta a família, mas funciona como âncora simbólica para a virilidade pública de Fio Jasmim. Mesmo diante das traições reiteradas, ela preserva a estabilidade doméstica, participando — ainda que involuntariamente — do arranjo que Connell (2015) identifica como masculinidade hegemônica, sustentada por relações que dependem da conformidade e do silenciamento das mulheres diante da violência simbólica. O elogio de Fio Jasmim à esposa — “[...] dizia ser ela a pérola e as outras pedras brutas sem qualquer brilho” (Evaristo, 2022, p. 16) — revela-se, assim, não como expressão de carinho, mas como mecanismo de reafirmação de sua autoridade sobre as demais relações que mantém.

A ordem patriarcal se perpetua porque opera de modo invisível, como afirma Bourdieu: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção [...]. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina” (Bourdieu, 2012, p. 18). Assim, Pérola Maria não é apenas cônjuge, mas o pilar silencioso que sustenta a respeitabilidade pública

do marido — lugar de apagamento subjetivo que reforça a construção do homem negro viril, trabalhador e honrado.

A herança deixada por Máximo Jasmim, pai de Fio, tampouco transmite expressões de cuidado, apego ou carinho: trata-se de um modelo de hipermasculinidade organizado pela multiplicidade de conquistas, pela circulação entre diferentes mulheres e pela ausência de vínculos duradouros.

[...] um homem de pequeno porte, aparentemente tímido e que tinha uma prole de dezessete filhos espalhados pelo interior das Gerais afora. Fio, um dos mais novos rebentos de Máximo, fora concebido em uma menina de quinze anos, quando o homem já beirava os seus quase sessenta (Evaristo, 2022, p. 93).

Máximo é quem ensina ao filho que o homem que possui muitas mulheres é o verdadeiro portador da virilidade, reforçando um legado de hipermasculinidade que associa valor masculino à conquista incessante e à recusa de relacionamentos duradouros. A narrativa deixa claro que esse modelo não se limita ao exercício da sedução, mas organiza, de modo explícito, o horizonte normativo de Fio.

Ancorar seu corpo nos corpos de diversas mulheres tinha sido uma lição que Fio Jasmim aprendera com o próprio pai. [...] Fio cresceu ouvindo as proezas do pai. Aprendera com ele que ser homem era ter várias mulheres. E o mais certo era escolher, dentre elas, uma mais certa para o casamento (Evaristo, 2022, p. 93).

Nesse ensinamento, Máximo transmite ao filho uma dupla regra: ao homem é permitido — e até esperado — circular por múltiplas mulheres, mas cabe a ele, ao fim, escolher uma única para ocupar o lugar de esposa, instituição que garante sua respeitabilidade pública. Assim, a infidelidade aparece naturalizada como expressão da virilidade, enquanto o casamento se mantém como espaço de legitimação social, formando um arranjo que conjuga liberdade sexual masculina e controle moral sobre a figura feminina vinculada ao lar.

Como propõe Bourdieu (2012), a violência simbólica está presente exatamente aí: na naturalização de disposições de gênero que subordinam o outro e se impõem como normas legitimadas. A masculinidade ensinada a Fio Jasmim opera como normativa ao rejeitar o sentimento, desautorizar a dor e transformar qualquer possibilidade afetiva em esquecimento — um modo de existir que repete, como força de hábito, a insensibilidade emocional esperada dos homens.

Fio Jasmim depois que se entendera por gente, ou melhor, bem antes, ali pelos dez anos, chorara muito pouco diante de alguém. Se tinha raiva, medo ou tristeza, lágrimas vertidas para dentro pretendiam dar conta de qualquer sentimento. Aprendera, desde cedo, a engolir o choro e deixar de lado qualquer sentimento que parecesse dor ou tristeza. Só a raiva era permitida, se não fosse contra os mais velhos. Raiva, explosão, enfrentamento na rua eram atitudes de um menino que estava se tornando homem (Evaristo, 2022, p. 111).

Fio Jasmim, ainda em processo de formação subjetiva, aprende que o “ser homem” é, antes de tudo, um exercício de poder sexual e de negação da fragilidade. Essa supressão emocional compõe aquilo que bell hooks (2022) identifica como “assassinato da alma” do homem negro — processo que, segundo a teórica, tem início na infância, quando meninos negros aprendem a reprimir sentimentos para sobreviver em uma cultura que associa sensibilidade à fraqueza. hooks recupera a expressão de Richard Wright — “Nem te deixam sentir o que você quer sentir” (Wright *apud* hooks, 2022, p. 213) — para ilustrar essa mutilação emocional, e dialoga com John Bradshaw, cujo olhar sobre a repressão dos afetos na infância sugere que a perda de contato com os próprios sentimentos equivale à perda de si.

O assassinato da alma é o problema básico do mundo hoje; é a crise na família. Negamos programaticamente às crianças seus sentimentos. [...] Uma vez que uma pessoa perde contato com os próprios sentimentos, ela perde contato com o próprio corpo. [...] Reprimir os sentimentos, o corpo, os desejos e os pensamentos é perder a si mesmo. Perder a si mesmo é ter a alma assassinada (Bradshaw *apud* hooks, 2022, p. 213).

Esse “assassinato da alma”, tal como discutido por hooks (2022), aponta para a mutilação afetiva que se instala na infância e impede a formação de uma vida emocional íntegra. Fio Jasmim é forjado nesse processo: seu corpo aprende a performar o impulso de conquista, mas não o cuidado; atravessa cidades e mulheres, mas é incapaz de permanecer — inclusive consigo mesmo, pois dissolve qualquer possibilidade de apego no silêncio e no esquecimento.

A masculinidade que emerge desse silêncio, da dureza e da repetição de um modelo paterno e social que desautoriza a vulnerabilidade revela consequências profundas: solidão, esvaziamento afetivo e ruptura dos vínculos. Como personagem, Fio Jasmim condensa o “menino grande” que nunca foi autorizado a sentir: alguém cuja sensibilidade foi cerceada pelo ensinamento patriarcal herdada do pai e pela cultura que o formou — e que, ao reproduzir esse padrão, perpetua o ciclo de abandono afetivo. Ao final, restam as ruínas de um sujeito que nunca pôde se

constituir inteiro, pois teve sua alma sistematicamente silenciada — primeiro pelo mundo, depois por si mesmo.

A figura materna de Fio Jasmim é silenciada tanto pela narrativa quanto pelas estruturas de poder que a atravessam. Sua juventude e vulnerabilidade não a isentam de ser capturada por uma lógica patriarcal que a reduz à condição de corpo fecundado e posteriormente descartado — mais um nome apagado entre os muitos filhos deixados por Máximo. Essa invisibilização reflete não apenas o apagamento da mulher negra como sujeito de desejo e palavra, mas também a perpetuação de uma masculinidade construída sobre ausências afetivas e negações discursivas.

Antes de avançar para a figura paterna, vale notar que “Fio” não se apresenta como prenome civil, mas como alcunha — um designativo que circula socialmente e, por isso, não autoriza uma leitura imediata de interioridade ou “personalidade”. Trata-se de um marcador relacional: “fio”, como variação oral de “filho”, inscreve-o no registro da promessa, do inacabado e do que ainda está por se fazer. Nesse sentido, o contraste com o nome do pai é particularmente produtivo: se “Máximo” sugere plenitude, potência, medida e autoridade, “Fio” aponta para uma masculinidade em processo, constituída sob a pressão de corresponder a um modelo anterior — como se precisasse, em vários momentos, provar-se “à altura” do máximo paterno. Para hooks (2022):

A maioria dos homens negros se apega a estratégias de sobrevivência obsoletas, como o pensamento patriarcal, porque temem que, se abandonarem o pouco ‘poder’ que talvez tenham no sistema existente, não terão nada. Esse é um medo irracional [...] (hooks, 2022, p. 213).

A masculinidade de Fio é atravessada por essa tensão: ele performa gestos de força e domínio para assegurar reconhecimento, mas traz em seu nome — e ao longo de sua vida — sinais de uma sensibilidade interdita, jamais elaborada plenamente. Essa construção, porém, não se reduz à herança paterna; ela também deriva de um sistema simbólico mais amplo, que captura o homem negro em uma lógica de virilidade compulsória, racializada e frequentemente hipersexualizada. Nesse contexto, ao naturalizar a circulação entre várias mulheres como prestígio e potência, Fio não apenas repete os gestos de Máximo Jasmim, mas incorpora um regime de validação social que o convoca, continuamente, à repetição performativa da dominação sexual.

Essa busca por afirmação e reconhecimento, especialmente diante dos outros homens, encontra ressonância nas reflexões de Fanon (2008). Para o teórico, a identidade do sujeito negro, em contextos marcados pelo colonialismo, é constantemente moldada pela alteridade — isto é, pela percepção do outro — e atravessada por uma aspiração de superar a inferiorização imposta. A subjetividade negra se constitui num campo de tensão: entre o que se é e o que se almeja parecer; entre o que se sente e o que se precisa performar para ser aceito. A masculinidade de Fio, assim, não é apenas escolha individual, mas performance imposta por um imaginário colonial que associa o homem negro à força física, à potência sexual e à insensibilidade.

Os pretos são comparação. Primeira verdade. Eles são comparação, ou seja, eles se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego. [...] Qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relações de dependência com o desmantelamento do outro. É sobre as ruínas dos meus próximos que construo minha virilidade (Fanon, 2008, p. 176).

No ritmo acelerado das viagens e da rotina ferroviária, Fio Jasmim encontra, na repetição performativa de certos gestos, uma forma de compensar suas lacunas internas. Ele precisa reafirmar sua virilidade a cada parada do trem, a cada nova conquista sexual, como se sua identidade dependesse da constante atualização de uma performance legitimada socialmente — “a cada encontro, se pensava mais macho e, portanto, mais feliz” (Evaristo, 2022, p. 94). O corpo feminino não aparece como espaço de vínculo ou reciprocidade, mas como superfície de validação: instrumento por meio do qual Fio confirma seu próprio valor masculino. Sua relação com Máximo Jasmim, portanto, não se organiza por ligação emocional profunda, mas pela reprodução tácita de um roteiro de masculinidade autoritária, cujo prestígio se mede pela quantidade de mulheres seduzidas e filhos espalhados pelo país. O “menino grande” que ele se torna decorre não apenas da ausência de maturidade emocional, mas da dificuldade de constituir um sentido de si que não permaneça preso ao modelo herdado.

No espaço doméstico, a dinâmica entre Fio Jasmim e Pérola Maria evidencia os mecanismos sutis que sustentam a masculinidade hegemônica. Mesmo ausente emocionalmente e reiteradamente infiel, Fio acredita ser um bom marido por garantir o sustento da casa e manter, aos olhos da comunidade, a ordem patriarcal intacta. Ele confia, com naturalidade, na lealdade da esposa.

Tinha tanta certeza que, quando partia para novas conquistas, nenhum esforço fazia em busca de bons resultados. Caso não conseguisse, pensava Fio Jasmim, Pérola estaria em casa, sempre aguardando por ele (Evaristo, 2022, p. 93).

A naturalização dessa fidelidade feminina está inscrita naquilo que Connell (2015) denomina “dividendo patriarcal” — os benefícios simbólicos e materiais acumulados pelos homens ao ocupar posições de privilégio na hierarquia de gênero. Mesmo homens que se veem como justos, protetores ou afetuosos — “os que respeitam suas esposas e mães”, “os que trazem para casa o salário da família” — usufruem, ainda assim, de vantagens sustentadas por uma lógica patriarcal que frequentemente se mantém à custa da negação das violências cotidianas que ela própria naturaliza:

Muitos homens que aproveitam os dividendos patriarcais também respeitam suas esposas e mães, nunca são violentos com as mulheres, fazem o que lhes corresponde no trabalho doméstico, levam seu salário para a família e estão convencidos de que o feminismo se deve a extremistas como as que queimavam sutiãs no século passado (Connell, 2015, p. 115, tradução minha).¹¹

A relação de Fio com as mulheres não é organizada pelo vínculo afetivo, mas por uma lógica instrumental e hierárquica que responde à sua carência estrutural e à necessidade constante de validação. Pérola Maria ocupa o lugar da estabilidade — cuidado, legitimidade pública, fecundidade — enquanto as demais são acionadas como fontes de prazer transitório, excitação episódica e reafirmação viril. Essa divisão simbólica não expressa maturidade emocional, mas o repertório afetivo interditado que o constitui: entende-se aqui como tal o conjunto de emoções e gestos de cuidado que Fio poderia elaborar, mas que lhe são bloqueados pela socialização patriarcal e pelas violências estruturais que moldam a masculinidade negra — impedindo-o de acessar vulnerabilidade, intimidade e reciprocidade para além do sexo. Não por acaso, Pérola “[...] sempre queria o gozo do marido dentro dela” (Evaristo, 2022, p. 105), enquanto outras mulheres recebem apenas o prazer fugidio, erotizado, interrompido antes que qualquer possibilidade de vínculo possa emergir.

¹¹ No original: “Muchos hombres que aprovechan los dividendos patriarcales también respetan a sus esposas y madres, nunca son violentos con las mujeres, hacen lo que les corresponde en el trabajo de la casa, llevan su salario a la familia y están convencidos de que el feminismo se debe a extremistas como las que quemaban los sostenes en el siglo pasado.”

O corpo de Pérola é, assim, transformado em território de reafirmação da virilidade plena — não apenas pelo gesto da penetração, mas, sobretudo, pela capacidade de reprodução. Trata-se de um dispositivo que remete àquilo que Foucault (1999) denomina “tecnologia de poder sobre os corpos”: formas de controle que operam não por meio da repressão direta, mas pela normatização de condutas e práticas íntimas. A sexualidade, nesse sentido, torna-se campo de regulação disciplinar. Fio não precisa recorrer à violência explícita para exercer domínio: sua masculinidade se impõe por meio de uma economia simbólica que naturaliza sua autoridade sobre o corpo da esposa.

Pérola não é subjugada por coerções diretas, mas pela socialização patriarcal que a ensina a esperar, servir e permanecer como destino inevitável. Nesse arranjo, a maternidade não surge como escolha, mas como caminho obrigatório que organiza sua identidade e fixa seu lugar no mundo. Seu papel conjugal é moldado por discursos normativos que a posicionam como guardiã da honra familiar, da estabilidade doméstica e da continuidade — mesmo quando isso lhe impõe um silêncio doloroso. O que se apresenta como amor é, antes, a interiorização de um sistema que transforma o cuidado em obrigação e converte a maternidade em experiência normativa de autonegação, isto é, um papel imposto pela ordem patriarcal que exige de Pérola a renúncia contínua de si para preservar a estabilidade doméstica. É um modelo aprendido — “Como o pai, Máximo Jasmim, ele repetia que o homem, o macho nada tinha a perder” (Evaristo, 2022, p. 20). É precisamente essa lógica que será deslocada com Neide Paranhos da Silva, cuja recusa da conjugalidade e escolha consciente pela maternidade retiram de Fio o lugar de centro organizador da relação.

A chegada de Fio Jasmim ao Vale dos Laranjais marca não apenas o auge de sua performance pública como homem desejável, mas também o início de uma desestabilização de sua masculinidade hegemônica. Em um cenário festivo, marcado por rituais de acolhimento coletivo — colheita, frutas, doces, oferendas —, Fio é exaltado: ele é o forasteiro carismático, o ajudante de maquinista jovem e bonito, que recebe atenção especial das famílias locais, sobretudo das mulheres. O espaço da estação torna-se, assim, um palco onde a virilidade se encena e os papéis sociais se reiteram sob olhares legitimadores.

Neide Paranhos é inicialmente descrita como introspectiva, avessa a aglomerações e desconfortável com a movimentação da cidade. Sua relação com as

laranjas — preferindo a fruta temporã, rara e fora do tempo da abundância — antecipa sua posição diante da lógica imediatista da sedução: seu desejo é outro, retardado, denso, silencioso.

Escolhida pelos familiares como a pessoa dos Paranhos que iria “alaranjar” a estação. A princípio, não se mostrou entusiasmada. A moça não gostava de sair de casa nem de falar com estranhos. Assim como odiava o movimento que invadia a cidade naquele período e quebrava com a vida sossegada de todos (Evaristo, 2022, p. 18).

A maneira como Fio reage à presença de Neide mostra a fragilidade de sua masculinidade performada. Desde o início, ele se prepara para reinar: modela seus gestos, seu sorriso, sua conduta. Busca parecer simpático, viril, respeitável. Sua imagem é cuidadosamente calculada.

Nos primeiros momentos, logo que desceu do trem, muito de sua conduta foi conscientemente preparada. Com gestos premeditados, o rapaz buscava conquistar a simpatia de todos. Aos poucos, foi perdendo a necessidade de elaborar uma imagem agradável que nem precisava ensaiar para ser (Evaristo, 2022, p. 23).

Esses atos reiterados se ancoram em um interesse de reparação simbólica, que remonta à infância, quando lhe foi negado o papel de príncipe por ser negro:

Se naquele dia, quando tinha apenas oito anos [...], a professora, Dona Celeste, depois de ter contado a história da Cinderela, impediu que ele encarnasse o papel de príncipe, chamando, para o jogo cênico, um menininho loiro, ele agora poderia ser tudo. [...] Seria então o Príncipe Negro da noite e encontraria tantas mulheres, tantas cinderelas, quanto o seu coleguinha branco (Evaristo, 2022, p. 22).

A figura do príncipe, porém, não é uma fantasia inocente: ela se ancora em um repertório clássico de contos europeus e em um imaginário cultural que naturaliza a “matriz heterossexual” (Butler, 2018) — príncipe e princesa, conquista amorosa, casamento como destino e validação social. Além disso, esse repertório costuma operar com a branquitude como norma do humano desejável e do herói legítimo: o príncipe, enquanto modelo normativo do masculino ideal, é frequentemente codificado como branco, belo e “naturalmente” destinado ao centro da cena. Quando Fio reivindica a possibilidade de ser “Príncipe Negro”, o gesto é ambivalente: de um lado, tensiona o regime representacional ao inscrever a negritude no lugar da centralidade; de outro, revela que o reconhecimento ainda é buscado dentro de uma cultura que o

excluiu, pois o adjetivo “negro” não elimina o padrão branco — antes, denuncia o quanto ele permanece como medida. A fantasia reparatória, então, expõe a dinâmica descrita por Fanon (2008), na qual a subjetividade negra é compelida a negociar sua imagem sob o olhar de um mundo que regula quem pode ocupar o lugar do herói e sob quais condições.

Na lógica comparativa que estrutura masculinidades racializadas, Fio investe na beleza, na força e na sedução para sustentar a imagem de virilidade que necessita projetar. Trata-se de um esforço contínuo de visibilidade e autovalorização, tal como descreve Fanon, diante de um mundo em que o homem branco é construído como medida de valor e humanidade: “Eles são comparação, ou seja, preocupam-se constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego [...] É sobre as ruínas dos meus próximos que construo minha virilidade” (Fanon, 2008, p. 176). No Vale dos Laranjais, Fio ensaia sua centralidade como homem negro “vencedor”, reconfigurando-se como “Príncipe Negro” de uma festa popular. Mas sua performance depende da legitimação de terceiros — das famílias locais, dos colegas maquinistas, das mulheres que o admiram —, como alerta Connell (2015) ao definir a masculinidade hegemônica como posição relacional, e não essência.

Fio Jasmim nunca havia posto os olhos nos pés de mulher alguma [...] — Um mimo, um mimo! Encantado, havia descoberto que as mulheres tinham pés. E se perdeu no contemplar daqueles pés negros (Evaristo, 2022, p. 18).

Pela primeira vez, o corpo da mulher não é lido como território de posse, mas como enigma. O fascínio pelos pés de Neide indica um desvio do foco erótico habitual de Fio e sugere que sua masculinidade — construída em resposta à validação externa — é instável. Como defende Bourdieu (2012), a dominação masculina se sustenta enquanto encontra cumplicidade nos sujeitos que a reproduzem; quando essa cumplicidade falha, o sistema se desnuda.

Mais adiante, ao recusar o casamento e reivindicar um filho como escolha própria, Neide rompe com o que Judith Butler (2018) chama de matriz heterossexual — o regime que vincula sexo, gênero e atração sexual a uma lógica compulsória e linear. Sua ação subverte a ordem performativa que sustentaria a identidade de Fio como sujeito organizador da relação. A masculinidade de Fio, nesse contexto, emerge como mecanismo de compensação, que precisa se atualizar a cada nova conquista;

diante de Neide, esse mecanismo falha. Seu pai, ao reagir com vergonha e raiva à gravidez da filha, reproduz os valores transmitidos por Máximo Jasmim — valores que dissociam prazer de responsabilidade:

Aos homens honrados, tudo é permitido, menos engravidar uma moça de família [...] Ele havia folgado com várias mulheres, nem cuidado tomava [...] E da mesma forma educava os seus dois filhos homens (Evaristo, 2022, p. 29-30).

Esse padrão, naturalizado pelo *habitus* masculino, legitima uma virilidade dissociada do cuidado e sustentada por uma estrutura que normatiza a hipersexualização do homem negro e sua desvinculação dos afetos. Como símbolo desse *ethos*, o trem — metáfora da linearidade, da rigidez e da penetração — é exaltado pelos colegas maquinistas, que comparam Fio à dureza dos trilhos: “Diziam que o jovem ajudante de maquinista trazia em si algo rijo inquebrantável como os ferros do trem de ferro” (Evaristo, 2022, p. 20).

Contudo, Neide Paranhos não se inscreve nesse enredo. Ela possui capital simbólico, pertence a uma família proprietária de terras, e sua autonomia lhe permite decidir sobre a maternidade sem vínculo conjugal. Ao excluí-lo da história do próprio filho primogênito, Neide fratura a linha simbólica da masculinidade hegemônica que se transmite de pai para filho: sua escolha evidencia que a autoridade masculina não é natural — é construída, contestada e pode ser recusada. A narrativa explicita essa subversão quando mostra que, diante da iminente partida do jovem, “[...] quando Fio Jasmim esperou que Neide Paranhos da Silva se desmanchasse em lágrimas [...]” (Evaristo, 2022, p. 27), ela não confirma o roteiro emocional antecipado; ao contrário, pede, com “[...] calma e um mal disfarçado do desejo, que ele lhe fizesse um filho” (Evaristo, 2022, p. 27). O pedido não é súplica, mas reposicionamento: Neide não implora permanência, casamento ou qualquer vínculo; escolhe o filho — e não Fio — recusando o roteiro patriarcal que faria dela esposa submissa ou amante.

Se, em Neide, a masculinidade de Fio encontra uma recusa silenciosa que a desestabiliza, em Angelina Devaneia da Cruz ela encontra o terreno mais vulnerável ao jogo viril: a expectativa do amor como promessa — e, por isso, o abandono se transforma em tragédia. Angelina Devaneia representa o ponto em que a errância viril de Fio Jasmim deixa de ser apenas circulação de desejo e passa a produzir ruína,

revelando a face necropolítica de uma masculinidade que se afirma pela ausência de responsabilidade afetiva.

Angelina não é mero objeto de atração, mas sujeito de uma espera que atravessa sua subjetividade negra e feminina. Sua aspiração por Fio não nasce do acaso ou do jogo, mas de um projeto de existência que busca, no amor, uma possibilidade de reconhecimento e legitimação: “[...] a existência dele comprovava a existência dela. Quebrava o sentido do existir só, que ela vinha experimentando desde sempre” (Evaristo, 2022, p. 35). O incentivo para que Fio Jasmim engane Angelina, omitindo o casamento e alimentando a promessa de uma união futura, não surge como desvio moral, mas como prática aprendida e socialmente validada. Ao aceitar a “brincadeira”, Fio reafirma um aprendizado anterior: “Ele, ávido de brincadeiras, aceitou. [...] Havia aprendido que as ardências da consciência, em relação ao sofrimento que ele podia causar a uma mulher, passavam rápido” (Evaristo, 2022, p. 35). A dor feminina, nesse circuito, não produz responsabilização; funciona como efeito colateral naturalizado da virilidade.

Ao adentrar a vida de Angelina com a intenção de “brincar”, Fio reitera um *habitus* aprendido, marcado pela dissociação entre prazer e cuidado, presença e compromisso. Trata-se de uma virilidade performativa que, como sinaliza Bourdieu (2012), é sustentada por estruturas simbólicas que naturalizam o uso do outro como meio de autovalidação. Angelina, no entanto, mobiliza uma expectativa de relação amorosa que transcende o vínculo individual: seu amor é também resistência, reconstrução e permanência.

A tragédia da morte de Angelina, decorrente do abandono de Fio Jasmim, nesse contexto, não se resume ao plano pessoal: é a ruína de uma subjetividade negra feminina que, ao projetar no outro a possibilidade de redenção afetiva, se depara com a repetição da violência histórica. O conceito de “dupla consciência”, formulado por W. E. B. Du Bois, é essencial para compreender esse processo: uma consciência dilacerada, que aprende a se ver pelos olhos de um outro — neste caso, um homem negro atravessado por valores normativos de masculinidade racializada. Como escreve Du Bois (2021):

É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena” (Du Bois, 2021, p. 12).

Se Angelina vive aquilo que Du Bois (2021) descreve como “dupla consciência” — a dor de se perceber pelos olhos de um outro que a diminui —, Fio Jasmim experimenta um outro lado desse fenômeno, que não se manifesta como ferida, mas como vigilância, performatividade e necessidade contínua de legitimação diante do olhar masculino. Sua masculinidade se constrói num regime de comparação constante, herdado do pai e reforçado pelos maquinistas, em diálogo com o que Fanon (2008) observa ao analisar como o sujeito negro regula gestos, emoções e ações a partir do olhar dos outros.

Fanon (2008) afirma que o sujeito negro vive numa economia afetiva marcada pelo desejo de ser valorizado pelo outro. Em Fio Jasmim, a virilidade não é expressão espontânea de um “eu” interior, mas resposta a um sistema de expectativas externas — especialmente diante dos maquinistas, que avaliam e regulam sua conduta como medida de reconhecimento. No caso de Fio, esse “ser amado” não são as mulheres, mas os homens: figuras paternais e avaliadoras, cuja aprovação garante sua inserção no universo viril da ferrovia. Sua masculinidade só se sustenta enquanto é vista, validada e celebrada:

O homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante. Movimento de agressividade que engendra a escravização ou a conquista; movimento de amor, de doação de si [...]. Energeticamente, o ser amado me ajudará na manifestação da minha virilidade, enquanto que a preocupação em merecer a admiração ou o amor do outro tecerá, ao longo de minha visão de mundo, uma superestrutura valorativa (Fanon, 2008, p. 53).

Essa lógica dialoga com a visão fanoniana sobre a internalização do olhar racializado. Ao comentar o impacto psíquico do racismo estrutural, pontua: “Dediquei-me neste estudo a apalpar a miséria do negro. Táctil e afetivamente. Não quis ser objetivo. [...] não me foi possível ser objetivo” (Fanon, 2008, p. 86). A “miséria” a que Fanon se refere não é moral, mas estrutural: trata-se da necessidade de ser visto, reconhecido e reafirmado — condição que também atravessa Fio Jasmim, no interior da lógica da masculinidade hegemônica. Assim, enquanto Angelina vive a “dupla consciência” como fratura íntima, Fio a vive como exigência performativa: sua identidade depende dos olhos que o observam, aprovam ou corrigem. Ele não quer apenas desejar; quer ser desejado. Não quer apenas conquistar; quer ser reconhecido pelos pares masculinos.

O abandono não marca, para Fio, uma mudança de trajetória. Pelo contrário, a notícia da morte de Angelina é recebida com desprezo e desdém:

Ninguém nunca perguntou a razão da desistência dela em continuar a viver. [...] Fio Jasmim e os outros dois maquinistas tiveram notícias da trágica morte da moça. Por um minuto, não mais se penalizaram com o destino dela, para depois comentarem que ela parecia mesmo aluada (Evaristo, 2022, p. 37).

O comentário revela como sua masculinidade se apoia não apenas na recusa da empatia, mas na cumplicidade masculina que naturaliza zombaria e indiferença como provas de pertencimento ao grupo. Como propõe Connell (2015), a masculinidade hegemônica depende justamente desse pacto tácito entre homens, que juntos reiteram normas de dureza, insensibilidade e superioridade emocional. Em diálogo com Butler (2018), pode-se afirmar que a coerência da identidade de gênero é produzida performativamente por meio da repetição desses atos normativos; no caso de Fio, essa coerência é assegurada coletivamente pelo silenciamento da dor alheia e pela ratificação mútua.

O riso cúmplice entre os maquinistas, assim como os conselhos dos mais velhos — que incentivam a rejeição do casamento e a manutenção de uma sexualidade descompromissada —, ilustra um sistema de reprodução intergeracional. A masculinidade é construída, ensinada e legitimada como liberdade, enquanto o compromisso é percebido como ameaça. Nas palavras de Bourdieu, “inscrita nas coisas, a ordem masculina se inscreve também nos corpos através de injunções tácitas, implícitas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos” (Bourdieu, 2012, p. 18).

Diante desse quadro, torna-se decisivo observar como a masculinidade de Fio Jasmim não se sustenta apenas pela errância e pela cumplicidade entre homens, mas também pelos modos como certos femininos reorientam o desejo, deslocando a lógica da conquista. Se, em Angelina, a circulação viril revela o custo ético do descompromisso afetivo, em Aurora Correa Liberto o que emerge é outro tipo de tensão: não a tragédia do abandono, mas o descontrole diante de uma presença que não se deixa capturar. Assim, o subcapítulo seguinte acompanha um novo circuito de relações — Aurora, Antonieta, Dolores e Dalva — em que o desejo de Fio é atravessado por interditos, pela administração feminina do encontro e por formas de liberdade que expõem os limites da virilidade performada.

1.5.2 – O desgaste da performance: descompassos e rupturas na masculinidade de Fio Jasmim

A narrativa torna visível o desgaste da performance viril de Fio Jasmim quando a conquista deixa de operar como automatismo e passa a exigir reajustes, recuos e estratégias. O desejo, antes sustentado pela circulação e pela repetição, encontra mulheres que deslocam os termos do encontro e recusam o lugar de confirmação da masculinidade masculina. Aurora, Antonieta, Dolores e Dalva intensificam esse movimento ao instaurarem outras formas de autonomia, silêncio e cálculo existencial. Nessa dinâmica, a virilidade já não aparece como certeza, mas como tentativa — tensionada por limites, frustrações e desautorizações.

A história e os conselhos para evitar aproximações com Aurora serviram apenas para despertar curiosidade e desejo dele em experimentar as tais águas da moça. Para ele pouco importava se sua sede podia ser ou não proibida, o que valia era saciá-la (Evaristo, 2022, p. 45).

A relação entre Fio Jasmim e Aurora Correa Liberto inaugura um novo plano de tensão para a masculinidade negra: não mais apenas desafiada pelo afeto ou pela recusa, mas confrontada por um feminino inatingível, sensual e autônomo. Se em Neide Paranhos e Angelina Devaneia a fragilidade da virilidade performada emergia pela ausência de reciprocidade de sentimentos ou pela expectativa de entrega, com Aurora, o que se evidencia é a impotência diante da liberdade. Ela não se oferece à atração masculina — ela a desloca. Sua nudez não é erotizada; é natural, sagrada, aquática.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, a água simboliza “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 15). Aurora se banha como quem se refaz: “[...] bem inatingível. [...] Eles só viam um corpo livre de mulher, tão livre quanto as águas que banhavam a nudez dela” (Evaristo, 2022, p. 40). Esse corpo-água não pode ser contido, nem dominado. Ele escapa, boia, se funde à paisagem. Ao contrário do corpo feminino moldado para ser posse ou espetáculo, Aurora é presença que desafia a captura simbólica.

Fio, por sua vez, ainda opera dentro de uma lógica viril, na qual o impulso de conquista é legitimado como direito, e o interdito é estímulo. A masculinidade herdada, como explica Bourdieu (2012), é estruturada sobre disposições incorporadas que

associam prazer à conquista, e o outro à validação do eu. Assim, os alertas sobre Aurora apenas acendem sua vontade de dominá-la: “Para ele pouco importava se sua sede podia ser ou não proibida, o que valia era saciá-la” (Evaristo, 2022, p. 45).

Contudo, ao encontrá-la, o que se desenha não é posse, mas desorientação. O momento em que os homens observam o banho de Aurora revela a liquefação da virilidade diante do inominável: “[...] o olhar de quem desejava fixar todos os sentidos na moça [...], os olhos dos homens choravam, choravam... [...] seus membros [...] se tornavam amolecidos, molengos, trespassados de tanto prazer” (Evaristo, 2022, p. 40). A masculinidade rígida, fálica, performativa se dissolve na contemplação.

Esse momento introduz um deslocamento sutil, mas radical. Pela primeira vez, Fio não performa o domínio: ele é convidado, e não conquistador. “[...] Fio Jasmim foi convidado para o gozo das águas. Só ele” (Evaristo, 2022, p. 46). Há prazer, mas não controle; há entrega, mas não apropriação. A lógica viril se desestabiliza por um instante, liquefeita pela insubmissão sensual de Aurora. Contudo, a reação dos pares maquinistas reabsorve o episódio no registro normativo da façanha masculina. O encontro — que no plano da experiência rompeu a hegemonia da conquista — é narrado coletivamente como vitória: “Todos se rejubilaram com a façanha do moço e se colocaram no lugar dele. [...] Desejosos por saber de mais façanhas [...]” (Evaristo, 2022, p. 46). A performance de Fio, portanto, é reabsorvida pelas normas de gênero. Butler (2018) pontua que o gênero é um ato reiterado, que depende da repetição de performances para parecer coerente. Mesmo quando a experiência aponta para outras possibilidades de masculinidade, o coletivo masculino reorganiza o gesto segundo as expectativas hegemônicas.

O tensionamento se acentua quando Fio se atrasa em sua função de ajudante de maquinista. O prazer vivido com Aurora rompe não apenas a lógica da virilidade, mas também a da produtividade. A frase “homens não podem falhar” (Evaristo, 2022, p. 48) ecoa como sentença: ele falhou como homem-máquina, como operário disciplinado. Como Du Bois (2021) alerta, o corpo negro, historicamente transformado em instrumento de trabalho, não tem direito ao erro, ao descanso, ao desejo. Assim, mesmo a experiência aquosa que poderia deslocar sua virilidade é recolocada no eixo normativo, reforçando a dureza, a velocidade e a insensibilidade exigidas do corpo negro tornado instrumento.

Entretanto, a singularidade da relação com Aurora reside no modo como ela própria administra aquilo que sente por Fio Jasmim. Diferente de Angelina, Aurora não adoece; diferente de Neide, ela não interrompe; diferente das demais, não exige e não cobra. O que a move é “uma quase dor, uma quase saudade [...]” (Evaristo, 2022, p. 49), — sensação que se preenche por meio de encontros esporádicos, seja com Fio, uma ou duas vezes por ano, seja com outros homens. Assim, Aurora não se apaga nem se anula; cultiva sua paixão à distância, mantendo-se livre e lúcida, sem abrir mão de sua autonomia. Fio não a retém — é ela quem escolhe continuar sentindo à sua maneira, sem se submeter, preservando inclusive a liberdade de viver relações passageiras com outros homens.

Quando esse sentimento do quase bulia nos dias de Aurora, e algum visitante novo, ávido por banho, chegava à cidade, ela permitia que ele alvorecesse nas manhãs dela. Esses encontros esporádicos aquebrantavam um pouco o desejo, a quase saudade que ela parecia sentir de Fio Jasmim. Às vezes era ele mesmo que chegava, uma ou duas por ano, renovando lembranças lá de dentro das águas. Desse modo, era impossível a memória do corpo da moça produzir esquecimentos em relação ao moço bonito, ao mais jovem dos maquinistas. E assim Aurora Correa Liberto cultivava uma cálida paixão por Fio Jasmim, à distância, cuidando-se sempre (Evaristo, 2022, p. 49).

Com Aurora, a liberdade do corpo feminino desloca o olhar masculino para uma impotência e assombro; em seguida, Antonieta reorganiza a tensão em outro registro, marcado não pela nudez, mas pela economia do acesso, pela contenção e pelo silêncio que frustra a lógica imediata da posse.

A chegada de Fio Jasmim a Remanso Velho atualiza um velho ritual de afirmação de sua masculinidade: associar o ato de descer do trem ao encontro com mulher. Como em outras cidades, sua performance viril se ancora na lógica da conquista e da validação pública. No entanto, o encontro com Antonieta Véritas da Silva desestabiliza esse roteiro.

Assim que a locomotiva parou, Fio Jasmim, cá fora da estação, olhou a paisagem em torno e se sentiu bem com o que viu. A cidade de Remanso Velho em nada diferia das paradas anteriores, mas era bom apear. Descer era sempre encontrar algum corpo de mulher para experimentar o sabor da cidade, assim diziam os maquinistas mais velhos (Evaristo, 2022, p. 51).

Inicialmente, Fio tenta manter a promessa de não repetir o erro cometido em Chegada Feliz, após seu atraso que foi consequência da entrega à Aurora. Contudo, ao ouvir os comentários dos colegas maquinistas sobre Antonieta — “A mulher não

era de zona¹² e sim da casa, do lar e dos filhos, que estudavam internos. Raramente saía de casa” (Evaristo, 2022, p. 53) — sua determinação esmorece. O impulso que emerge não é íntimo, mas produzido pelo olhar coletivo e pelos códigos viris partilhados entre homens. Como argumenta Bourdieu (2012), o corpo feminino — sobretudo aquele que escapa às categorias socialmente atribuídas de esposa ou prostituta — torna-se território simbólico sobre o qual se projeta a fantasia e o poder masculino.

O desejo de Fio, nesse contexto, é menos sobre Antonieta e mais sobre o que ela representa: inacessibilidade, mistério, distinção. “Queria conhecer a bendita Antonieta. Seu corpo já sentia certa aflição” (Evaristo, 2022, p. 53). Trata-se de uma excitação gerada entre os pares, reafirmando a virilidade como valor validado externamente — não pela demonstração de vínculo e sentimento, mas pelo prestígio masculino. Como observa Butler (2018), a “performatividade de gênero” depende da repetição de atos socialmente reconhecidos, mantidos pela expectativa alheia.

No entanto, o primeiro encontro com Antonieta rompe com esse circuito. Sua atitude é contida, soberana e serena. Fio, acostumado à resposta afirmativa do olhar feminino, cala-se diante de uma mulher que não se curva à sedução. “Jasmim, que mal tinha conseguido balbuciar um cumprimento de boa noite, conservou-se mudo” (Evaristo, 2022, p. 54). A ausência de submissão e a tranquilidade de Antonieta introduzem um novo tempo narrativo: ela não reage à lógica da virilidade; ela a suspende, tendo a iniciativa de quebrar o silêncio.

Na sequência, o reencontro não se dá por iniciativa pessoal, mas por imposição simbólica. Os colegas maquinistas o ridicularizam: “Não era possível [...] que o moço Jasmim ia sair da cidade sem experimentar nenhuma mulher. Ia sair à míngua... Que tipo de homem ele era?” (Evaristo, 2022, p. 56). A masculinidade, como lembra Bourdieu (2012), é uma posição relacional, que precisa ser atestada pelo

¹² A palavra “zona” é recorrentemente utilizada, durante a parada do trem em Remanso Velho, como marcador simbólico e social de um espaço destinado à sexualidade feminina desvinculada dos moldes conjugais normativos. Em *Canção para ninar menino grande*, a palavra opera tanto em seu sentido literal — referindo-se a territórios associados à prostituição — quanto em sua dimensão metafórica, ao evocar os discursos patriarcais que buscam classificar, controlar e erotizar os corpos femininos conforme sua presumida disponibilidade. A oposição entre “mulher de zona” e “mulher do lar” sustenta uma lógica binária e hierarquizante que instrumentaliza o corpo da mulher em função do desejo masculino e da manutenção da ordem social, reafirmando, assim, os dispositivos de gênero que regulam a moralidade sexual feminina.

reconhecimento entre iguais. A ida de Fio à casa de Antonieta é, portanto, uma obediência à norma viril.

O encontro sexual, quando ocorre, é vivido de forma distinta por ambos. Para Fio, é mais uma façanha; para Antonieta, uma escolha silenciosa. Mesmo sem exigir reciprocidade, ela não é submissa: é autônoma. Ainda assim, o corpo feminino permanece como elemento circulante entre os homens. Após a relação, os colegas de Fio se masturbam ao imaginar a cena: “Mais tarde, os dois homens, cada qual em seu quarto, na solidão da noite, se arderam também em desejos que foram apaziguados com as mãos” (Evaristo, 2022, p. 56-57). O corpo de Antonieta é narrado como feito coletivo — símbolo do êxito viril partilhado.

Anos depois, é Antonieta quem reinscreve a história. Em *Chegada Feliz*, cidade para onde se mudou – e onde Fio reside –, ela aparece com seus filhos e declara, sem dramatização, a paternidade de Fio: “Um dia, sem quê nem por quê, a solitária mãe daquela família anunciou que Jasmizinho, o seu caçula, era filho de Fio Jasmim” (Evaristo, 2022, p. 57). Não há cobrança, nem exigência. Há apenas nomeação e soberania.

É Antonieta quem determina a filiação, quem permanece, quem cuida. Jasmizinho carrega o nome do pai, mas é criado à sua revelia. A afirmação do vínculo, nesse caso, não passa pela autorização masculina, mas pela decisão feminina. Trata-se de uma maternidade autônoma, que desloca o centro da narrativa e descentraliza o poder viril.

Antonieta Véritas da Silva impõe, assim, um outro modo de relação: sem súplica, sem submissão às expectativas alheias, sem apagamento. Sua presença revela os limites de uma masculinidade forjada na evasão e na desresponsabilização. Como lembra Du Bois (2021), o trauma racial e colonial rompeu laços de filiação e afetividade nas famílias negras, gerando uma masculinidade marcada pela distância. Fio encarna essa fratura: foge, evita nomeações, não permanece.

A relação com Antonieta não encerra a jornada de Fio Jasmim, mas marca um ponto de inflexão: é ela quem o confronta com a dimensão do legado. Neide recusou, Angelina foi destruída, Aurora permaneceu livre — Antonieta nomeia. E, ao fazê-lo, revela o que a masculinidade de Fio jamais pôde controlar: a permanência do que não depende dele. Em Antonieta, o silêncio funciona como escolha e recusa do enquadramento público; em Dolores, ele surge como disciplina herdada, aprendida na

casa patriarcal, convertendo-se em forma de sobrevivência e em inteligência sensível diante das violências naturalizadas.

A relação entre Fio Jasmim e Dolores dos Santos ativa uma tensão na qual a masculinidade hegemônica, baseada na performance e no controle, se fragiliza. Dolores, herdeira de uma memória ancestral de mulheres que sobreviveram pela astúcia e pela resistência silenciosa, opera como um ponto de inflexão: sua presença não confirma a virilidade de Fio, mas a expõe. Onde a figura de uma mulher que, ao invés de ser capturada pela narrativa masculina, torna-se intérprete crítica dela.

Dona de uma joalheria em Ardência Antiga — cidade que já carrega em seu nome o paradoxo entre intensidade e memória —, Dolores é associada ao dom de reconhecer pedras raras em estado bruto. Seu saber é transmitido de mulher para mulher, entre gestos e silêncios. Não se trata de uma sensualidade ofertada, mas de uma sensibilidade que reconhece, interroga e recusa o encantamento vazio. Como narrado, ela “[...] escarafuncha a alma dos homens, e especialmente a de Fio Jasmim” (Evaristo, 2022, p. 65), deixando claro que não se renderá facilmente às performances ensaiadas de masculinidade.

Ele queria comprar uma joia para Pérola Maria [...]. Entretanto, algo mudou de repente, quando Dolores, se esforçando para ser agradável, com um provável comprador, perguntou o que ele desejava. Jasmim respondeu que desejava comprar uma joia para uma irmã dele, uma pessoa a quem ele queria muito bem. [...] Dos Santos achou interessante um homem querer presentear a irmã, mas, no mesmo instante, perguntou a si própria se era verdade. Joia para uma irmã!? Mas por que ele inventaria essa história? (Evaristo, 2022, p. 65).

Na tentativa de disfarçar suas intenções amorosas, Fio mente ao dizer que compraria uma joia para sua irmã — quando, na verdade, era para Pérola Maria, sua esposa. Esse gesto inaugural é atravessado por hesitação, constrangimento e contradição. Fio não consegue sustentar o enredo que tenta criar. A masculinidade, que até então operava como naturalizada e legitimada pelos pares, vacila diante de uma mulher que o olha para além do desejo.

Essa hesitação é significativa. Como pontua Foucault (1999), o poder opera por meio da produção descontínua de discursos: há espaços de fuga, de deslocamento, de desarticulação. Dolores, ao recusar o jogo da sedução automatizada, reconfigura o espaço da relação. Sua autonomia interrompe o *script* da virilidade, colocando Fio diante de uma nova gramática do encontro — mais densa, mais imprevisível e, portanto, mais desestabilizadora.

Ao presentear Dolores com a joia — sem sequer concluir a compra para Pérola — Fio não reafirma poder, mas tenta resgatar, de forma quase desesperada, um gesto que o reaproxime de sua autoimagem masculina. Trata-se, como observa Bourdieu (2012), de um *habitus* que já não se impõe por si só, e que precisa de constante reiteração para se manter reconhecido. A presença de Dolores, por sua vez, tensiona esse *habitus*: ela é a mulher que vê, que duvida, que interrompe a narrativa.

Na segunda visita de Fio à joalheria, a performance masculina se intensifica. Pressionado pelos colegas maquinistas, ele retoma o papel de sedutor — agora mais atento, mais controlado, tentando não tropeçar em nomes ou justificativas. Mas mesmo nesse retorno, já não há segurança: “Nem ele sabia bem o porquê” (Evaristo, 2022, p. 66). O sujeito que antes dominava os códigos do jogo amoroso agora se perde dentro deles.

A sexualidade, aqui, não é terreno de prazer mútuo, mas campo de disputas simbólicas. Para Fanon, “o negro, mesmo sendo sincero, é escravo do passado” (Fanon, 2008, p. 186). A virilidade performada por Fio é também expressão de uma masculinidade atravessada pela herança do abandono, da objetificação e da interdição de sentimentos. Dolores, ao se deixar desejar, mas não dominar, desestrutura esse modelo.

A relação entre os dois culmina em um encontro sexual consentido, mas não inocente. A decisão de Dolores é dela — não é conquista de Fio. A gravidez que decorre desse encontro não resulta em súplica ou lamento. Dolores segue sua vida. Cuida sozinha das filhas, Safira e Rúbia. Sua escolha de revelá-las como filhas de Fio não nasce de busca por vínculo, mas de afirmação de verdade.

A maternidade de Dolores, portanto, é soberana. Ela não representa o lugar da espera, da submissão ou da carência. Quando decide, por fim, apresentar as filhas ao pai, faz não como cobrança, mas como gesto político de nomeação — devolvendo-lhe, ainda que tardiamente, uma responsabilidade que ele tentou recusar.

Em Dolores, Fio encontra não um corpo a ser inscrito, mas uma narrativa que o desnuda. Sua virilidade — sustentada por omissões, mentiras e silêncios — torna-se frágil diante da autonomia de uma mulher que não precisa dele para existir, mas que, ao escolhê-lo, evidencia seus limites. Nesse confronto, o que se desmonta não é apenas a fantasia de domínio, mas a própria estrutura simbólica da masculinidade que Fio aprendeu a habitar. Dolores permite compreender como o silêncio pode

estruturar uma subjetividade contida e vulnerável às armadilhas do poder masculino; já com Dalva, a ruptura se desloca para o campo do projeto, do trabalho e da administração do próprio destino, quando a autonomia se torna prática material — e não ideal.

A hipersexualização do corpo masculino, especialmente dos genitais de Fio Jasmim, revela como também os homens são atravessados por dispositivos simbólicos de controle e normalização. A fala dos maquinistas posiciona a virilidade como núcleo constitutivo da masculinidade: o valor de um homem estaria na integridade reprodutiva de seu corpo. Como aponta Foucault (1999), o poder moderno incide sobre os corpos ao incitá-los a falar de si — e, nesse caso, o corpo masculino é convocado a performar constantemente sua funcionalidade sexual como critério de pertencimento ao grupo dos “homens de verdade”.

Os companheiros de trabalho de Fio Jasmim rememoravam o tombo do mais novo [...]. Poderia ter sido pior, ele chegou a bater a cabeça na escadinha de entrada do vagão. Ainda bem que as coisas mais importantes do corpo dos homens e das mulheres ficavam entre as pernas. [...] se tivesse com o tombo amassado os ovos e não machucado a cabeça? Como haveria de ser? As mulheres não iam querer mais nada com ele? Homem desmiolado continua sendo um homem. Agora, um homem com os ovos amassados não passaria de um velho inútil para qualquer galinha, até as velhas (Evaristo, 2022, p. 78).

Ao reduzir o valor masculino à potência genital, o discurso dos colegas reforça o que Pierre Bourdieu (2012) denomina “violência simbólica” — formas de dominação naturalizadas no cotidiano e reproduzidas nas piadas, conselhos e rituais coletivos. O corpo, longe de ser espaço neutro, torna-se superfície de inscrição de expectativas normativas. Nesse cenário, Fio Jasmim é pressionado a sustentar uma performance viril contínua, cuja falha — mesmo accidental — ameaçaria seu reconhecimento social.

É nesse contexto que Dalva Amorato, ou Dalva Ruiva, irrompe na narrativa. O primeiro contato com Fio ocorre durante um episódio de fragilidade física: após cair na plataforma, Fio é socorrido em um hospital da cidade de Águas Infindas, onde Dalva trabalha. Ainda que o encontro seja inicialmente banal para Fio, para Dalva é o início de uma trajetória de maternidade e resistência. Ao longo dos anos, ela terá com ele três filhos, concebidos à revelia de vínculos afetivos concretos, sem jamais receber dele qualquer reconhecimento ou presença contínua.

Dalva se distingue das demais mulheres que cruzam o caminho de Fio justamente por não se submeter à lógica da espera. Desde a infância, carrega consigo

a consciência de que seria a única responsável pela reconfiguração de seu destino: “Desde menina entendeu que seria, ela mesma, a única pessoa capaz de mudar o seu destino” (Evaristo, 2022, p. 79).

Sua vida é marcada por deslocamentos voluntários, por decisões assertivas e por um processo constante de autonomização. Ao se separar do marido — um médico com quem mantinha um casamento de aparente prestígio, mas afetivamente estéril — Dalva realiza um gesto de ruptura. Deixa o lar sem ruído, sem cena, sem súplica. Ao retomar o sonho de estudar Farmácia, move-se em direção a uma existência que não se submete à domesticação nem à subalternização profissional. Foucault (1999) reconheceria esse ato como forma de resistência ao “biopoder”¹³, já que Dalva passa a reescrever sua existência nos espaços de cuidado, de trabalho, acionando novas maneiras de existir. Ao retomar sua antiga vontade de estudar Farmácia, não realiza apenas um interesse pessoal, mas uma recusa ao destino imposto.

A relação com Fio Jasmim, nesse sentido, não se dá nos moldes tradicionais. Dalva o escolhe — não o espera. E, ao escolher gerar filhos com ele, o faz movida por um projeto afetivo e político que se distancia da idealização romântica e se aproxima de uma afirmação racial: “Com Fio Jasmim, queria que seus filhos perdessem a alvura que a pele dela continha, e se enegrecessem com a melanina do pai” (Evaristo, 2022, p. 87).

Fio, por sua vez, permanece capturado pelo *habitus* viril que o orienta a circular, seduzir e partir. Como argumenta Bourdieu (2012), a masculinidade hegemônica é uma posição relacional validada entre homens e reproduzida na invisibilidade de seus efeitos. A ausência de Fio não é apenas geográfica, mas também relacional: ele não vê, não reconhece, não permanece. Sua masculinidade se sustenta na fuga da intimidade, na recusa da vulnerabilidade e na fragmentação dos vínculos.

Dalva, no entanto, não reivindica presença. Não cobra, não lamenta, não dramatiza. Sua força está na recusa da dependência emocional. Ao decidir, silenciosamente, apresentar seus filhos como filhos de Fio Jasmim ao se mudar para outra cidade, não o convoca à responsabilidade, mas inscreve sua ausência como

¹³ Segundo Foucault (1999), o “biopoder” refere-se ao conjunto de práticas e saberes por meio dos quais o poder moderno passa a incidir diretamente sobre a vida, seus processos e seus corpos. Diferente dos modos soberanos de dominação — centrados no direito de matar ou deixar viver —, o biopoder atua regulando, normalizando e otimizando a vida, operando “[...] sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência” (Foucault, 1999, p. 134).

marca visível. A nomeação dos filhos é, portanto, um gesto político: tornar a ausência do pai inegável. Não há pedido de reparação — há afirmação de soberania.

Ao final, Dalva Amorato rompe com o circuito da masculinidade performática. Ela desestabiliza Fio não pela dor que sente, mas pelo poder que exerce ao não precisar dele. Sua maternidade não o convoca — o expõe. Sua ausência não o absolve — o revela. E, nesse gesto, Dalva transforma a lógica do abandono em narrativa de resistência. Sua presença, firme e silenciosa, é o ponto de inflexão da virilidade de Fio: uma virilidade que já não encontra onde se espelhar, porque deixou de ser suficiente para sustentar sua própria existência.

Em comum, Aurora, Antonieta, Dolores e Dalva deslocam o eixo da performance: a virilidade de Fio Jasmim já não opera como certeza, mas como reação — ora constrangida, ora frustrada, ora desautorizada — diante de formas distintas de liberdade, silêncio e estratégia feminina. Ao final desse conjunto de encontros, a lógica da conquista começa a perder rendimento: a performance viril já não se sustenta apenas pela circulação, pelo desejo ou pela fuga. As mulheres tensionam, cada uma a seu modo, o repertório afetivo interditado de Fio Jasmim e expõem os custos do seu modo de existir: o que parecia potência reaparece como déficit de vínculo, como incapacidade de permanecer e como gerenciamento desigual do cuidado. Nesse ponto, o romance desloca a atenção para relações em que a virilidade é menos triunfal e mais atravessada por falta, desgaste e necessidade de amparo — movimento que se adensa nas personagens Juventina e Eleonora.

1.5.3 – Ruínas e reinvenção da masculinidade negra

Na etapa tardia da narrativa, o corpo viril já não é lido apenas como instrumento de conquista; ele passa a carregar rastros de remorso, de incompletude e de um esvaziamento que a própria repetição das aventuras não consegue encobrir. É nesse terreno, marcado pelo cansaço e pela revisão das próprias marcas, que a relação com Juventina ganha centralidade — abrindo caminho para a escuta que Eleonora oferecerá mais adiante.

O vínculo estabelecido entre Fio Jasmim e Juventina Maria Perpétua inaugura um novo território de expressão da masculinidade hegemônica: agora performada

sobre o corpo jovem, negro e idealizado de uma mulher virgem. Juventina — nome que carrega as marcas da juventude, da perpetuidade e da devoção — surge como imagem sacralizada de pureza e entrega. Em diversos momentos é nomeada como a “Virgem de Ébano”¹⁴, expressão que remete ao imaginário da “Virgem Negra”, denominação dada a esculturas e pinturas de Maria, mãe de Jesus, representada com pele escura nas tradições cristãs. Essas imagens, amplamente difundidas sobretudo na Europa medieval, costumam ser associadas a pureza, milagres e devoção intensa, funcionando como polos de peregrinação e promessa (Madona Negra, [s.d]). Ao acionar esse imaginário, a narrativa evidencia que Juventina não representa apenas uma atração contida de Fio, mas a projeção de uma feminilidade sacralizada, idealizada e submetida à dominação masculina.

A presença de Tina reconfigura a performance viril de Fio. Aos trinta e três anos, moldado pela repetição de conquistas e gestos de domínio, o ajudante de maquinista se depara com a novidade de um corpo não marcado por experiências anteriores com outros homens. Como aponta Judith Butler (2018), a identidade de gênero é uma performance reiterada de signos socialmente legitimados. Fio, ao adaptar sua conduta diante de Tina, revela o caráter estratégico de sua masculinidade: sua ternura é cálculo, e sua paciência, uma forma velada de posse. Tina, ingênua diante do jogo amoroso, não percebe que habita um roteiro cuidadosamente performado.

O contexto familiar em que Tina é socializada é perpassado por uma vigilância discursiva que regula comportamentos e interditos. As normas de gênero reproduzidas em sua casa — especialmente pela mãe — atribui às mulheres a responsabilidade moral do desejo e ao homem, a liberdade da transgressão:

[...] eles não passavam de meninos grandes, que viviam agarrados às saias das mulheres em busca de proteção ou de brinquedo. Brinquedo esse em que, se a mulher não cuidasse, não desconfiasse ela mesma, o corpo dela poderia se transformar em joguinho nas mãos deles [...] (Evaristo, 2022, p. 89-90).

¹⁴ A expressão “Virgem de Ébano” articula a idealização da pureza feminina à exotização do corpo negro. Historicamente excluído das imagens de feminilidade ideal, o corpo da mulher negra foi marcado pela hipersexualização. Ao sacralizar a virgindade de Tina sob o signo do “Ébano”, a narrativa evidencia a fetichização colonial que erotiza e subordina a experiência feminina, inscrevendo-a como objeto da masculinidade hegemônica.

O homem é desculpável mesmo na irresponsabilidade; a mulher, culpada até na omissão. Como assinala Bourdieu (2012), tais distinções são produtos de uma violência que transforma arbitrárias diferenças de gênero em verdades culturais inquestionáveis.

Tina cresce órfã de pai — uma ausência que ultrapassa o plano físico e se inscreve como lacuna simbólica. Sua trajetória evidencia o que Fanon (2008) descreve como os efeitos do colonialismo sobre a estrutura familiar negra, marcada por ausências afetivas, deslegitimação da paternidade e deslocamento concreto do homem negro da esfera do cuidado. A ausência de uma figura paterna ou masculina significativa alimenta, em Tina, uma curiosidade silenciada e uma vulnerabilidade diante do primeiro gesto demonstrativo de carinho masculino.

Ao perceber a inexperiência de Tina, Fio modifica sua performance: abandona momentaneamente a figura do conquistador e se traveste de amante terno, paciente, protetor. A iniciação sexual é descrita com lirismo, mas não se dissocia da lógica da dominação: “Sim, Fio Jasmim lhe oferecia a leveza da língua. Sabia compor declarações de amor, com palavras e tom de voz cuidadosamente escolhidos” (Evaristo, 2022, p. 96).

Esses gestos, embora envoltos em delicadeza, não partem do reconhecimento das necessidades ou dos limites de Tina, mas da intenção de garantir sua própria centralidade como iniciador. O que se apresenta como amor é, na verdade, uma reconfiguração estética do poder.

E a cada encontro em que ela se dava passiva, exposta, aberta ao olhar e às carícias do homem, mais o corpo desejador de Tina se tornava um bem para Fio Jasmim. [...] Tina Maria jamais percebeu que tudo era um jogo que ele escolhera jogar (Evaristo, 2022, p. 96-97).

A flor que Fio oferece a Tina — ao invés de Pérola Maria que a pede — reforça essa estrutura: o gesto é oferecido àquela que silencia, que não exige. Tina é nomeada como oferenda, como altar, como receptáculo da escolha masculina. A flor se transforma, então, em metáfora da virgindade, mas também da mulher que espera ser notada. A narrativa avança, e a flor retorna como símbolo da “negra-flor” — expressão de lirismo erótico que recobre, com elegância poética, a genitália de Juventina: “Só olhando, só de ver, Fio Jasmim sentia as pulsações da negra-flor de Juventina” (Evaristo, 2022, p. 96).

Repentinamente, Fio Jasmim colheu uma flor margarida do jardim dele e se encaminhou em direção às duas. Tina sabia que a flor seria para ela, mas, como Jasmim resolveria a decisão da oferta, a outra mocinha [Pérola Maria] provocou a solução. Avidamente, pediu a flor a Fio Jasmim. Ele, delicadamente, declarou que a flor seria para Tina, pois ela não havia pedido nada (Evaristo, 2022, p. 99).

A flor pulsa, mas não fala. Vibra, mas não escolhe. Sua subjetividade é mediada pelo olhar de Fio, cuja virilidade se realiza na contemplação da resposta que ele mesmo modelou nela. A sexualidade de Tina é moldada pelo corpo de Fio: “O corpo de Tina também se acostumou à única forma de chegar ao prazer, àquela que lhe foi dada a conhecer por Fio Jasmim” (Evaristo, 2022, p. 106).

Contudo, a experiência de Juventina não se encerra na contemplação. Com o passar do tempo, e após décadas de espera e silenciamento, ela promove uma ruptura. Decide partir, peregrinar por cidades, ouvir outras mulheres e compor, a partir das histórias que carrega e que ouve, um novo modo de amar e narrar-se:

Um dia, já aposentada, Juventina comunicou a Fio que iria mudar de cidade, ou melhor, viajar de cidade em cidade, parar em lugar algum [...] e, depois, compor uma grande ária, juntando as histórias de amor de outra, de outra e de outra... (Evaristo, 2022, p. 124-125).

Ao final, Juventina deixa de ocupar o lugar da oferta e assume o da autoria: Fio Jasmim passa a ser apenas um capítulo entre outros na escrita que ela reivindica para si. Essa virada não se resolve num gesto grandioso, mas na continuidade de um movimento íntimo — atravessar, nomear, reposicionar-se —, até que o amor, antes organizado pela assimetria, se converta em matéria de reescrita.

A história com Juventina torna visível uma virilidade que opera também pela contenção e pelo controle do ritmo do prazer, sustentando-se mais no jogo e na posse simbólica do que na reciprocidade. Quando esse ciclo se exaure, abre-se uma passagem: a narrativa deixa de girar em torno do desempenho sexual como eixo identitário e passa a exigir outra cena — a da palavra, da sensibilidade e do reconhecimento da dor. É nesse ponto que Eleonora Distinta de Sá se torna decisiva, porque sua presença não confirma o roteiro do conquistador; ela desloca Fio Jasmim para um regime ético de acolhimento e atenção, capaz de abalar as estruturas que ele tenta performar: “Estavam tão carentes, tão desamparados diante da vida, por conta de um sentimento de solidão que nos abate às vezes, que Distinta de Sá acolheu o homem [...]” (Evaristo, 2022, p. 117).

A compreensão da presença de Eleonora na vida de Fio Jasmim também exige observar o tipo de personagem que ele representa dentro da lógica literária do romance. A complexidade de sua construção pode ser vista com embasamento à tipologia formulada por Forster a respeito das personagens “planas” e “redondas” (Forster, 1954 *apud* Paes, 1997, p. 17). Como esclarece José Paulo Paes, personagens planas são compostas “a partir de uma única ideia ou sentimento” (Paes, 1997, p. 17), enquanto as redondas vão sendo “arredondadas” “pela introdução de mais traços no desenho de seu caráter” (Paes, 1997, p. 17), adquirindo espessura e contradições ao longo da narrativa. Fio, que em grande parte da narrativa parece corresponder ao arquétipo do homem viril, sedutor e emocionalmente silenciado, revela diante de Eleonora Distinta de Sá um deslocamento que rompe a unidimensionalidade inicial. O sofrimento, a culpa, o esgotamento da performance sexual como eixo identitário e o cansaço que marca sua velhice evidenciam que Fio não se limita a um único traço de caráter: sua humanidade se complexifica conforme as experiências se acumulam, aproximando-o da definição de personagem redonda — aquela que não se reduz a uma função fixa, mas se transforma, se tensiona e ganha novas camadas.

Fio Jasmim já se encontrava mais amadurecido ao conhecer Eleonora Distinta de Sá. Sabemos que a relação entre ele e Tina — então com dezessete anos — começou quando Fio estava com trinta e três: “Quando Tina conheceu Fio Jasmim, ela acabara de completar dezessete anos, e o homem dizia estar ele na idade do sofrimento. Gozava de seus trinta e três anos [...]” (Evaristo, 2022, p. 89). Essa relação perdurou por trinta e cinco anos: “A relação amorosa dos dois perdurou trinta e cinco anos [...]” (Evaristo, 2022, p. 124). A soma desses períodos — 33 + 35 — sugere que, no momento em que Fio encontra Eleonora, ele está na casa dos sessenta e oito anos. É uma fase tardia da vida, marcada pelo desgaste físico, pelo cansaço emocional e por um sentimento profundo de esvaziamento. É também o ponto em que a masculinidade performada por ele começa a ruir, não mais sustentada por conquistas ou virilidade, mas pela necessidade de afeto, acolhimento e revisão do próprio passado.

Pela primeira vez, Fio Jasmim se vê diante de uma mulher com quem não estabelece uma relação de posse, conquista ou erotização imediata. Ao contrário das mulheres anteriores que atravessaram sua vida, Eleonora se torna cúmplice de sua

solidão e testemunha de suas fragilidades. Quando Fio entra no bar e vê Eleonora sozinha, mergulhada em cervejas e silêncios, seu impulso não é o da conquista, mas o do pedido de amparo: “Por favor, moça, me acolha, a solidão às vezes me dói da cabeça aos pés” (Evaristo, 2022, p. 108). Essa mudança no tom do encontro é essencial para compreender o desarme subjetivo que se inicia. Ao invés de performar o conquistador, Fio chora. O pranto — emoção reprimida ao longo de toda a sua vida por uma masculinidade aprendida na dureza — transborda no contato com uma mulher que, por sua vez, também experimenta a dor de um amor impossível.

Sem saber por quê, Fio Jasmim se sentiu só e triste também. Desejou ter ali, junto dele, todas as mulheres que ele tinha tido um dia e as que ainda se faziam presentes: Pérola Maria e Tina Maria Perpétua. Olhou para a moça, não mais querendo lhe oferecer companhia, mas pedindo amparo, acolhida (Evaristo, 2022, p. 108).

A relação entre eles escapa aos roteiros normativos. Fio e Eleonora selam uma amizade profunda que não passa pela sexualização dos corpos, mas pelo reconhecimento da humanidade do outro. Fio Jasmim, que sempre tratou as mulheres como extensão de sua virilidade, pela primeira vez reconhece nelas outras camadas: “Foi preciso que esse homem, que se julgava perfeito, encontrasse com Eleonora Distinta de Sá, para que ele se atentasse para as próprias dores e para as que existem no mundo” (Evaristo, 2022, p. 120).

O impacto dessa relação se revela também na forma como Fio começa a revisitar suas experiências com as outras mulheres. Ele retorna mentalmente aos encontros — inclusive àqueles que pareciam meras conquistas — e percebe que o vazio que acompanhava o gozo sexual era parte de sua própria construção de gênero. A busca incessante por novas mulheres aparece, retrospectivamente, como uma tentativa desesperada de preencher um buraco subjetivo que jamais se deixava satisfazer: “Sua virilidade murcha, satisfeita, lassa, e o vazio lá dentro. Um vazio tão lá dentro a lhe pedir para tentar sempre e mais mulheres. Sempre e mais gozo” (Evaristo, 2022, p. 122).

Por outro lado, Eleonora, lésbica assumida, cuja sexualidade foi duramente reprimida pela família, reencontra em Fio não um agressor, mas uma companhia inesperada. O homem que simbolizava a lógica patriarcal que a feriu se converte, na embriaguez compartilhada daquela madrugada, em uma figura de acolhimento fraterno. “Pela primeira vez na vida, Fio Jasmim se aproximou de uma mulher não

para cortejá-la, e sim para pedir amparo” (Evaristo, 2022, p. 109). O gesto rompe com o modelo da masculinidade hegemônica e abre espaço para a experimentação de novas formas de vínculo entre homem e mulher.

Quando Distinta de Sá compartilha suas dores com Fio Jasmim, ele se abisma diante de uma forma de acolhimento que não lhe era habitual. O homem que raramente se deteve no sofrimento alheio — tampouco no próprio — deixa entrever, em silêncio, uma ferida antiga: não ter sido escolhido para ser o príncipe na festa da escola. O sujeito que Fio se tornou é, em parte, herdeiro desse assassinato emocional: impedido de nomear e sustentar a própria dor, aprendeu a compensá-la por meio de regimes de conquista e domínio, afastando-se da intimidade e da partilha efetiva. Nessa troca, contudo, algo se desloca: ambos reconfiguram suas existências, ainda que de modo provisório, no intervalo em que cuidado e vulnerabilidade se tornam possíveis. Ao final, com Eleonora, a narrativa produz um deslocamento ético: a performance viril perde centralidade, a dor ganha linguagem e o pedido de amparo interrompe — ainda que tardiamente — o roteiro do conquistador, abrindo uma possibilidade de humanização da masculinidade, como propõem Connell e Messerschmidt (2013), sem que isso signifique absolvição ou superação definitiva das hierarquias que a constituem.

CAPÍTULO 2 – DO TEXTO AO CONTEXTO: INTERSECÇÕES ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE

2.1 – Entre masculinidades negras e heranças coloniais: hipótese histórica e social em torno de *Canção para ninar menino grande*

A herança colonial e escravocrata brasileira não moldou apenas as estruturas sociais e econômicas, mas também marcou profundamente a construção de identidades de gênero e raça. A masculinidade negra, frequentemente atravessada por estigmas e violências simbólicas, revela os efeitos persistentes dessas opressões históricas. A partir da perspectiva de Connell, em *Masculinidades* (2015), é possível compreender a articulação entre uma masculinidade dominante, associada à branquitude e ao poder instituído, e uma masculinidade subordinada, frequentemente atribuída aos homens negros. Essa relação evidencia como a dominação racial é indissociável das dinâmicas de gênero, resultando em processos de marginalização complexos.

bell hooks (2022) reforça a perspectiva ao afirmar que os homens negros suportam o peso de uma “psico-história” que os representa como castrados, ineficazes e irresponsáveis¹⁵. Segundo a teórica, desde muito cedo, jovens negros aprendem que a masculinidade é sinônimo de dominação e controle – o que os induz a reproduzir coerções como forma de garantir autoridade. Ainda que essas reflexões estejam ancoradas no contexto norte-americano, os efeitos que hooks descreve ecoam intensamente na sociedade brasileira, onde o homem negro também ocupa um lugar ambíguo: vítima de desumanização e, simultaneamente, incentivado a reproduzir práticas patriarcais como forma de sobrevivência simbólica.

A masculinidade hegemônica, associada à posição social ocupada por homens brancos, é frequentemente associada à violência, à racionalidade e ao controle — atributos que, nos contextos de racialização, são negados ao homem negro, ao qual se imputa a imagem de perigoso, hipersexualizado e instintivo. No Brasil, tais estereótipos reforçam o vínculo entre negritude, criminalidade e descontrole afetivo, operando como mecanismos de desumanização. Como hooks observa: “Com o fim

¹⁵ A “psico-história” refere-se à forma como a opressão histórica é internalizada subjetivamente, moldando não só as práticas sociais, mas também a autoimagem e os afetos dos sujeitos racializados.

da escravidão, esses homens negros muitas vezes lançavam mão de violência para dominar as mulheres negras, uma repetição das estratégias de controle empregadas pelos senhores brancos” (hooks, 2022, p. 46)¹⁶.

É nesse horizonte que se inscreve Fio Jasmim, cuja trajetória permite vislumbrar os efeitos dessa herança patriarcal sobre a masculinidade negra. Conforme afirmou Conceição Evaristo em entrevista ao portal *Culturadoria* (2023), a ficcionalização em sua obra é um esforço poético de “captar o real”, de inscrever a experiência social nas dobras da linguagem. Isso se revela de forma sutil na escolha dos nomes dos personagens:

[...] a ficcionalização é esse esforço de captar o real. E acho que quanto maior for esse esforço, quanto maior for essa impossibilidade, mais bonito fica, mais sedutor fica. Construir uma linguagem para dar conta do real, para dar conta da vida, para dar conta da dor também (Evaristo, 2023).

A presença de Fio na vida de diversas mulheres ao longo das ferrovias compõe a imagem de um homem sedutor, viril e itinerante, cuja masculinidade se revela sempre em relação ao outro. Cada mulher tensiona esse projeto viril à sua maneira: Juventina Maria encarna o amor idealizado que ele não corresponde, Angelina expõe o abismo do abandono, e Dalva Ruiva naturaliza a paternidade irresponsável que ele repete sem culpa. Aurora Correa, por sua vez, introduz um deslocamento singular: diante dela, Fio escapa do roteiro viril do conquistador e passa a ocupar o lugar de quem é convidado. O gesto parte de Aurora — que o chama para o gozo das águas —, invertendo a lógica em que o homem age e a mulher cede. Essa inversão rompe, ainda que por instantes, a rigidez performativa de Fio e evidencia a fragilidade de sua virilidade. Já Eleonora escapa completamente da lógica amorosa e oferece outro tipo de vínculo, fraterno e cuidadoso, que não demanda conquista nem performance. Juntas, essas mulheres revelam que a masculinidade de Fio não é substância, mas efeito relacional, construído nos encontros, nas faltas e nas rupturas que cada uma delas lhe impõe.

A relação com Pérola Maria — mulher de casa, mãe de seus filhos — revela o investimento de Fio no papel de provedor e patriarca. Pérola, como o nome sugere, é apresentada como mulher de valor, preciosa, que apesar das traições, mantém-se fiel

¹⁶ Essa afirmação não busca justificar a violência de homens negros, mas compreender como a reprodução do patriarcado pode ser uma estratégia de afirmação em contextos de exclusão sistêmica.

ao ideal conjugal: “Pérola Maria era uma verdadeira pérola, nunca perdia o brio de uma esposa e de uma boa mãe” (Evaristo, 2022, p. 112). Com as demais mulheres, suas relações seguem uma lógica sexual descartável, na qual Fio se posiciona como sedutor e decisor, um corpo em trânsito que performa domínio emocional e sexual.

Embora o romance não especifique com exatidão o período histórico em que a narrativa se insere, a centralidade das viagens ferroviárias permite levantar a hipótese de que a trama ocorre entre o final do século XIX e o início do século XX¹⁷, com um dos ambientes geográficos sendo Minas Gerais. Há trechos que apontam para essa hipótese:

Filho de Máximo Jasmim, um homem de pequeno porte [...] com uma prole de dezessete filhos espalhados pelo interior das Gerais afora [...]. Aprendiz de maquinista [...] contratado pela empresa em que o seu pai trabalhava antes. E, em uma rede ferroviária, varara o coração do Brasil (Evaristo, 2022, p. 93-94).

A época das ferrovias em Minas Gerais intensificou-se especialmente entre 1870 e 1930, período de expansão do setor para o transporte de minério e conexão entre regiões. Lamounier (2008) aponta que, embora as companhias ferroviárias do Brasil imperial alegassem ter suprimento adequado de mão-de-obra, a realidade para muitos operários — especialmente os brasileiros livres e pobres — era outra: a condição evidencia uma dinâmica de exploração operária no setor ferroviário, marcada pela instabilidade, baixa qualificação, alto grau de risco e pouca proteção institucional.

[....] brasileiros livres e pobres, engrossavam o grande número de trabalhadores, que – arrastados pela natureza sazonal de um mercado de trabalho fragmentado – organizados em turmas e submetidos a precárias condições de trabalho desempenhavam as tarefas mais árduas, o trabalho mais pesado das obras de construção e, posteriormente, de manutenção dos leitos das estradas (Lamounier, 2008, p. 10)

A posição de Fio Jasmim e do pai como ajudantes de maquinista, e não como maquinistas, carrega um forte conteúdo, sobretudo quando vista à luz das hierarquias raciais e profissionais historicamente constituídas no Brasil. Para Ferreira (2022), a função de maquinista — tecnicamente especializada e socialmente valorizada,

¹⁷ O período proposto coincide com a expansão das ferrovias no Brasil, notadamente em Minas Gerais, o que favorece a interpretação de que o romance remonta a um tempo pós-escravidão ainda marcado por exclusão racial.

sobretudo durante o apogeu ferroviário — era, em geral, ocupada por homens brancos com acesso à formação técnica. Já o posto de ajudante, representava uma inserção subalterna nesse universo, marcada pela limitação do acesso educacional e pela segregação implícita do trabalho braçal destinado aos corpos negros. Em *Canção para ninar menino grande*, ainda que a narrativa não explicita a racialização dos maquinistas mais velhos que acompanham Fio, o fato de a cor desses homens não ser mencionada — em contraste com as referências reiteradas à negritude do protagonista — indica o funcionamento de um mecanismo típico da branquitude: ela aparece como norma silenciosa, como presença tomada por padrão, cuja racialidade não precisa ser nomeada para ser operante. Ao não descrever a cor desses personagens, o texto os posiciona no lugar do “neutro”, enquanto a negritude de Fio é continuamente destacada, reforçando a assimetria histórica da marcação racial.

A metáfora do “lírio negro” — para descrever o pênis de Fio Jasmim — evidencia como sua identidade masculina é atravessada não apenas pela sexualização racializada, mas também pela exclusão concreta de espaços sociais de prestígio: “o pai, saudosos das façanhas do passado, se reconhecia na virilidade do filho. Ficava imaginando mulheres oferecidas diante dele a brincar desejantes e carinhosas com seu ereto lírio negro” (Evaristo, 2022, p. 94). Aqui, a virilidade de Fio não é enunciada a partir do saber técnico, da autoridade profissional ou do reconhecimento social; ela é construída na dimensão corporal e performática da masculinidade negra, muitas vezes reduzida ao erotismo e à força física. Sua condição de ajudante — de quem impulsiona, mas não conduz — opera como metáfora de sua posição social: é o corpo negro que movimenta a máquina, mas não detém o controle da direção.

Nesse sentido, tanto Fio quanto Máximo tensionam os limites raciais da mobilidade profissional ao ocuparem, ainda que parcialmente, um espaço de circulação técnica. No entanto, essa presença é marcada por uma permanência subalterna, pela impossibilidade da ascensão plena dentro do sistema ferroviário — um reflexo da estrutura social mais ampla que impede a posse simbólica da autoridade. Como sugere a narrativa, Fio trabalhava em trens de passageiros: “Os poucos passageiros, que estavam experimentando a retomada do serviço de transporte de pessoas, reclamavam do atraso da partida do trem” (Evaristo, 2022, p. 51). Essa atuação em um setor visível e de certa importância pública sublinha ainda mais a

contradição de sua masculinidade: ele move a máquina da história, mas permanece em posição marginalizada. Sua jornada é a de um corpo negro em movimento, atravessando espaços que o convocam ao trabalho, mas não à decisão; ao suor, mas não ao comando; à dominação sexual, mas não ao poder institucional.

Um dos indícios da ambientação temporal em um período próximo ao pós-abolição está na articulação da memória ancestral de mulheres negras que cozinham durante e após a escravidão. Isso se manifesta na figura de Dona Ismênia, avó de uma das personagens, cuja prática culinária é descrita como herança direta de mulheres que exerceram esse ofício desde os tempos de cativo:

A mais velha do clã herdara a sabedoria e a competência de exímias cozinheiras, suas antepassadas. Mulheres que haviam experimentado o labor de cozinhar e de nutrir corpos alheios desde a escravidão (Evaristo, 2022, p. 19).

Mesmo após a assinatura da Lei Áurea em 1888, os homens negros continuaram relegados a papéis sociais subalternizados. Conforme destacam Schwarcz e Starling (2015), a cidadania dos libertos foi precarizada por um projeto nacional de “inclusão excludente”¹⁸, no qual direitos civis foram formalmente conquistados, mas materialmente negados. A profissão de Fio como ajudante de maquinista, somada ao fato de viver em uma comunidade negra, sinaliza esse processo de inserção periférica no sistema produtivo e na estrutura social brasileira — uma presença tolerada, mas não plenamente reconhecida ou valorizada.

Nesse contexto, a masculinidade de Fio Jasmim expressa os efeitos duradouros dessa herança colonial e escravocrata: trata-se de uma identidade construída a partir da tentativa constante de compensar a exclusão social por meio da virilidade física, da autoridade sobre os corpos femininos e do silêncio afetivo. Sua masculinidade se ancora no corpo — como força de trabalho, como signo erótico, como campo de performance — porque o acesso ao saber técnico e ao prestígio social lhe foi historicamente negado. Assim, Fio torna-se um sujeito que busca reafirmar-se por meio de uma dominação intersubjetiva — possessiva, sexual e simbólica —, cuja fragilidade é encoberta por uma fachada de força e de autossuficiência. No entanto, sob essa performance, surgem fissuras subjetivas que revelam os limites desse

¹⁸ As autoras desenvolvem o conceito de “cidadania inconclusa” para designar a contradição entre os direitos legalmente instituídos após a abolição da escravatura e a sua efetiva negação nas estruturas sociais e econômicas do país.

modelo de masculinidade: a incapacidade de elaborar os próprios sentimentos, de sustentar vínculos afetivos duradouros e de lidar com a vulnerabilidade como parte legítima da experiência masculina: “O afeto do homem negro passou a ser medido por sua capacidade de penetração” (hooks, 2022, p. 91).

É nessa tensão — entre a normatividade herdada e as possibilidades de ruptura — que Fio Jasmim se torna não apenas efeito de um sistema de opressão, mas também uma figura aberta à reinvenção. Sua trajetória, marcada por desencontros e abandonos, guarda igualmente lampejos de abertura, disponibilidade e reconstrução. Ainda que de modo frágil, a masculinidade negra em Fio começa a ruir para se refazer: não a partir da potência, mas da ruína; não pela dominação, mas pela partilha — abrindo espaço para o que hooks (2022) nomeia como “cura” sexual, um caminho que exige que homens negros deixem de ser reduzidos a corpos e possam tornar-se sujeitos plenos de sentimento, cuidado e consciência histórica.

2.2 – A masculinidade de Fio Jasmim: interseccionalidades e contradições

A identidade de Fio Jasmim não pode ser apreendida por uma lente única. Como homem negro, marginalizado e ajudante de maquinista — um ofício marcado por barreiras de acesso racial e simbólico —, ele encarna uma masculinidade formada na interseção entre raça, classe e gênero. Tais marcadores estruturam sua trajetória de vida e moldam seus modos de ser homem no mundo. Se, por um lado, a exclusão histórica impede seu pleno acesso à masculinidade hegemônica, por outro, ele encontra brechas para exercer formas localizadas de poder, especialmente nas relações sexuais. Sua condição de subalternidade, portanto, não o impede de agir como reprodutor dos valores patriarcais: ela os modula.

Como aponta Connell (2015), há diferentes formas de masculinidade organizadas em relações de dominação, subordinação e cumplicidade. A masculinidade de Fio é subordinada em relação ao modelo branco e burguês, mas ainda assim extrai dividendos do patriarcado, ao se alinhar a valores como a autoridade doméstica, a invisibilidade da afetividade e a erotização do corpo feminino negro. Assim, Fanon observa que “o negro representa o instituto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições” (Fanon, 2008, p. 152).

O que está em jogo é menos a negação total de poder e mais a sua redistribuição desigual: Fio não ocupa o topo da hierarquia social, mas encontra espaços reais para exercer dominação, muitas vezes naturalizada como dever ou expectativa social. É nesse território ambíguo que sua masculinidade se constrói — entre as ruínas de uma história de exclusão e os escombros de um poder herdado e mal digerido. Buscaremos, a seguir, compreender como esse homem negro, moldado por múltiplas perdas, aprendeu a amar com violência simbólica, a cuidar com ausência e a afirmar-se em um mundo que nunca o legitimou por completo.

2.2.1 – Cumplicidade e dividendo patriarcal: os poderes intersticiais de Fio Jasmim

A masculinidade de Fio Jasmim, embora não corresponda ao ideal hegemônico branco, burguês e letrado, opera por meio de formas específicas de dominação emocional e simbólica, que garantem certo privilégio dentro da ordem de gênero. Trata-se de uma masculinidade forjada nas margens do poder, mas estrategicamente inserida em espaços onde o patriarcado se mantém pela naturalização de hierarquias relacionais. Nessa lógica, o poder que Fio exerce não se dá no plano institucional, mas se infiltra nos interstícios das relações cotidianas, reproduzindo normas de gênero que lhe conferem autoridade sobre os corpos e os desejos das mulheres com quem se relaciona.

Em Connell (2015), a “cumplicidade” nomeia masculinidades que, mesmo sem ocupar a posição hegemônica, se beneficiam do “dividendo patriarcal” ao reiterar assimetrias nas relações com as mulheres. Em paralelo, a interação entre gênero, raça e classe posiciona certas masculinidades como marginalizadas, pois, em contextos atravessados pela supremacia branca, homens negros podem ser associados a imagens de virilidade e força, mas permanecem limitados no acesso à autoridade social e ao prestígio. É o que se observa em Fio: enquanto ajudante de maquinista, ele vive à sombra de uma profissão que simboliza poder e prestígio; como homem negro, está fora do ideal de masculinidade branca; como trabalhador marginalizado, não detém capital econômico. Ainda assim, ele ocupa uma posição de liderança nos espaços íntimos, onde define os termos do amor, do prazer e da presença — espaço em que sua masculinidade encontra reconhecimento e onde ele

pode converter vulnerabilidades sociais em autoridade afetivo-sexual, aproximando-se, por cumplicidade, do projeto hegemônico no plano das relações de gênero.

A relação com Tina Maria Perpétua exemplifica essa dinâmica. Fio Jasmim a introduz ao universo do prazer sob suas próprias regras, cultivando uma sexualidade moldada por sua performance viril e seu controle. A educação erótica que impõe a Tina não é sinônimo de cuidado, mas expressão de poder. Ao mesmo tempo, mantém Pérola Maria, sua esposa, sob o regime tradicional do provedor e chefe de família, reafirmando uma masculinidade conservadora que se sustenta pela presença seletiva e pela ausência de gestos e afetos.

A adesão não questionada aos códigos do patriarcado mesmo por aqueles que não são seus maiores beneficiários — encontra em Fio um exemplo: “[...] acreditava que, como homem, ele era um sujeito bom e certo. Trabalhava, supria as necessidades da mulher e dos filhos do casamento” (Evaristo, 2022, p. 111). Sua prática cotidiana o alinha a valores que legitimam a dominação masculina: ele trabalha, sustenta parte de sua prole, evita o confronto direto, mas controla o desejo alheio e naturaliza sua ausência. Seus gestos de carinho, suas aparições repentinas e seus silêncios estratégicos consolidam um poder relacional que não precisa da força física para ser eficaz. O que há é uma circulação silenciosa de autoridade que se mantém justamente por não parecer violência.

Essa forma de poder, como define Pierre Bourdieu (2012), é uma violência simbólica — sutil, interiorizada, e por isso ainda mais eficaz. A dominação que Fio exerce não se impõe de modo ostensivo, mas se realiza na sutileza das práticas sociais aceitas, nos gestos que mascaram controle como forma de cuidado, no modo como sua ausência se transforma em presença idealizada. Juventina, Pérola Maria e outras mulheres o desejam, o aguardam, o perdoam — e, com isso, ajudam a sustentar o sistema que as subordina.

Portanto, a masculinidade de Fio Jasmim não é apenas uma expressão da opressão sofrida por um homem negro e pobre. É também um vetor de reprodução do patriarcado nos espaços onde ele ainda é legitimado — a cama, a casa, a memória amorosa das mulheres. Seu poder é residual, mas persistente. Sua virilidade é performada como forma de sobrevivência, mas também como estratégia de dominação emocional. Fio não ocupa o centro da hegemonia, mas sua prática o

coloca entre os homens que, como conclui Connell (2015), reforçam as normas do sistema ao mesmo tempo em que dele retiram seus dividendos.

Assim, o que se revela é uma masculinidade intersticial: não dominante, mas ainda assim operante. Subalterna, mas cúmplice. Em ruínas, mas ainda funcional para manter uma ordem que, paradoxalmente, o exclui e o acolhe. Fio Jasmim, ao afirmar sua identidade masculina com pequenos domínios cotidianos, atualiza uma das faces mais duradouras do patriarcado: aquela que se esconde nas brechas da vulnerabilidade emocional.

2.2.1.2 – A parentalidade como extensão da virilidade: entre provisão e ausência

A paternidade de Fio Jasmim não se estrutura como prática de proximidade nem como exercício compartilhado de cuidado. Ao contrário, constitui-se como extensão de sua virilidade — um atributo funcional que reafirma sua posição masculina diante da comunidade e das mulheres. Ser pai, para ele, não implica envolvimento emocional com os filhos, mas reforça sua imagem de provedor, de homem que “faz filhos”, desaparece e cumpre aquilo que entende como seu papel natural: “Os outros [filhos], não tinha certeza alguma, mas os presenteava de vez em quando, na medida de possíveis encontros, o que era raro” (Evaristo, 2022, p. 111-112).

Esse modelo de paternidade distanciada ecoa o que hooks (2022) denuncia ao investigar a configuração da masculinidade negra sob o peso da história colonial e patriarcal. Para a autora, a sociedade nunca incentivou os homens a desenvolverem vínculos afetivos com seus filhos, pois o ideal patriarcal sempre privilegiou a autoridade e a provisão material como suficientes para validar a figura do pai:

Da escravidão em diante, muitos homens negros optaram por evitar a paternidade. Eles geram filhos que não têm intenção de criar. Em consonância com mulheres negras que sofreram lavagem cerebral pelo pensamento patriarcal, eles acreditam que o amor do pai não é essencial para o bem-estar de uma criança (hooks, 2022, p. 171).

Ao aderir a esse modelo, Fio reforça uma lógica que delega às mulheres a tarefa integral do cuidado, sustentando um ideal de homem que se exime do envolvimento cotidiano e naturaliza sua ausência como parte da ordem das coisas. Para ele, os filhos não representam laços, mas confirmações de sua potência sexual

exercidas sem responsabilidade. A expressão recorrente “fazer filhos” aparece com o mesmo descompromisso de quem “joga bola ou solta pipa”: “Os homens faziam filhos. E faziam assim como jogavam bolas, soltavam pipas ou como se tudo fosse uma piada, uma conversa picante a respeito das mulheres” (Evaristo, 2022, p. 92).

A ausência afetiva de Fio não se limita ao não criar os filhos, mas se estende à falta de reflexão sobre o impacto de sua omissão. Ao afirmar que algumas mulheres não precisavam dele “nem financeiramente”, transfere toda a responsabilidade para as mães, sem considerar os efeitos subjetivos e relacionais de sua ausência. Essa lógica aproxima-se do que hooks (2022) denomina abandono masculino — emocional e/ou material — internalizado como norma por mulheres que, por vezes, já não esperam qualquer participação efetiva dos pais.

A paternidade ausente repercute diretamente na vida das mulheres que o cercam. Pérola Maria é apresentada como a mulher do casamento, destinada à reprodução e à manutenção doméstica, mas privada do prazer e da correspondência de cuidados afetivos que fortalecem a relação do casal. Seu corpo, como observa hooks (2022), torna-se prolongamento da virilidade masculina, operando como território reprodutivo e força de trabalho emocional invisível.

Para Connell (2015), esse tipo de paternidade tradicional — centrada no sustento material e na autoridade — consolida o poder masculino, mesmo quando desvinculado de qualquer sentimento ou vínculo. Trata-se de um modelo que reforça hierarquias de gênero e legitima o desequilíbrio na distribuição das responsabilidades parentais. No universo narrativo de Evaristo, esse padrão se acentua: enquanto Fio se esquia da convivência direta com os filhos, as mulheres assumem sozinhas o fardo do cuidado, da educação e da dor.

A parentalidade de Fio, portanto, não é apenas negligente — é sintoma de uma masculinidade estruturada sobre a desresponsabilização emocional, em que o homem reivindica o reconhecimento simbólico de seu papel de pai sem assumir a partilha afetiva.

A leitura das relações de paternidade em *Canção para ninar menino grande* permite articular a experiência de Fio a debates contemporâneos sobre paternidades negras no Brasil. Pesquisas recentes têm mostrado como o “mito do pai ausente” foi historicamente colado à imagem do homem negro, deslegitimando sua presença cuidadora e apagando as condições estruturais que atravessam o exercício da

paternidade. Bageston e Araújo (2023) observam que esse mito associa os homens negros à violência e ao abandono, ao passo que o *Primeiro Relatório sobre as Paternidades Negras no Brasil* (2021), do Instituto Promundo, evidencia que, embora 82,8% dos pais negros se considerem capaz de cuidar dos filhos, 65% deles vivenciam a paternidade sob forte discriminação. Nesse contexto, como sintetiza Ramos (2023)¹⁹, “para o homem negro, ser pai no Brasil é um ato de resistência”, pois sua presença não é reconhecida como óbvia nem natural, sendo constantemente desautorizada por um imaginário racista que o associa ao abandono.

A contraposição entre o marido médico branco de Dalva Amorato — Vicentinho — e Fio Jasmim torna visível como o poder paterno se distribui de forma racialmente desigual. O médico, inserido em um lugar de prestígio institucional e de estabilidade econômica, pode “exercer” a paternidade à distância, traduzindo o cuidado em transferência financeira e preocupando-se sobretudo com a preservação de sua carreira e imagem social. A ele é permitido permanecer ausente e ainda assim ser reconhecido como provedor. Já Fio acumula múltiplos filhos fora do casamento sem assumir presença nem sustento, mas o faz a partir de sua posição de trabalhador negro precarizado, situado nas desigualdades que afastam homens negros dos espaços de poder no mercado de trabalho. Enquanto o médico branco negocia sua ausência como estratégia para proteger seu status, Fio é absorvido pelo estereótipo do pai negro irresponsável, sem que se considere como o racismo estrutural limita suas possibilidades concretas de cuidado. A paternidade negra, nesse sentido, aparece simultaneamente como efeito da violência estrutural e como espaço possível de resistência.

A paternidade de Fio também precisa ser compreendida à luz de seu pai, Máximo Jasmim. A narrativa sugere que Máximo teve vários filhos, fruto de múltiplas relações, mas nenhum deles é nomeado ou aparece no texto literário — indicando não apenas a dispersão da prole, mas a ausência de vínculos duradouros. Fio é o

¹⁹ Em entrevista a *Gama Revista* (2023), Luciano Ramos, historiador negro, especialista em paternidades e masculinidades, pesquisador do Instituto Promundo, diretor adjunto da instituição e coordenador do Primeiro Relatório Nacional sobre Paternidades Negras no Brasil (2021), discute os desafios históricos enfrentados pelos homens negros no exercício da paternidade no Brasil, destacando como o racismo estrutural produz barreiras materiais, simbólicas e emocionais à presença paterna negra, ao mesmo tempo em que a sociedade reforça o estereótipo do “pai ausente”. Para Ramos (2023), compreender a paternidade negra implica reconhecer que ser pai, para muitos homens negros, constitui um ato de resistência diante de um imaginário que deslegitima seu papel cuidador e apaga suas experiências de vínculo.

único filho reconhecido, concebido com uma moça de quinze anos quando Máximo beirava os sessenta. A afirmação “aprendera com ele que ser homem era ter várias mulheres. E o mais certo era escolher, dentre elas, uma mais certa ainda para o casamento” (Evaristo, 2022, p. 93) permite inferir que a mãe de Fio foi considerada a “mais certa” — não por afeto, mas por convenção patriarcal. A ausência completa da mãe de Fio aprofunda essa leitura: ela não fala, não aparece, não tem nome, evidenciando o apagamento das experiências maternas na memória masculina. Máximo inaugura, assim, um modelo de paternidade marcado pela desigualdade nas funções de cuidado, pelo silenciamento das mulheres e pela naturalização de vínculos mínimos com os filhos — legado que Fio reproduzirá ao longo de seu próprio percurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Fio Jasmim, em *Canção para ninar menino grande* (2022), revela-se como uma complexa cartografia das masculinidades negras no Brasil, marcada por tensões entre virilidade compulsória, silenciamentos afetivos e possibilidades de ruptura simbólica. Longe de representar uma identidade coesa ou estável, Fio encarna uma masculinidade fraturada, construída a partir das heranças coloniais e patriarcais que delimitam as formas possíveis de ser homem negro em um país estruturalmente racista e sexista.

Fio transita por papéis afetivos e sociais contraditórios: é provedor e ausente, desejante e insensível, companheiro e fugitivo. Essas performances não são apenas traços individuais, mas respostas subjetivas às formas de dominação simbólica que estruturam sua existência — especialmente a dominação masculina (Bourdieu, 2012), a erotização do corpo negro (Fanon, 2008) e o silenciamento emocional herdado da socialização patriarcal (hooks, 2022). Sua paternidade, seu trabalho e suas relações amorosas funcionam como palcos de reafirmação de uma virilidade que mais aprisiona do que liberta.

O vínculo entre Fio Jasmim e as mulheres que atravessam sua vida constitui, nesse sentido, um dos principais eixos analíticos para compreender sua masculinidade. Cada encontro revela uma fissura, uma reafirmação, um reforço ou um abalo em seu modo de existir como homem. Diante de Pérola Maria, Fio performa o provedor respeitável, garantindo o reconhecimento social necessário ao patriarcado; diante de Juventina Maria Perpétua (a Tina), aprisiona a moça ao tempo suspenso da espera, convertendo a virgindade dela em prova de seu domínio; com Neide Paranhos da Silva, cede ao pedido de um filho, mas abandona a responsabilidade paterna; com Angelina Devaneia da Cruz, sustenta a mentira do amor possível e repete, com os pares maquinistas, a lógica masculina que reduz desejo a brincadeira — até que a vida dela se desfaz. Aurora Correa Liberto, ao contrário, rompe o roteiro viril ao chamá-lo, escolhê-lo e conduzir o encontro, deslocando seu lugar de conquistador; Antonieta Vêritas da Silva desestabiliza sua autoconfiança, revelando uma masculinidade marcada por hesitações e timidez; Dolores dos Santos sofre a repetição de sua ausência, mas mantém autonomia mesmo com as suas duas filhas de Fio Jasmim; Dalva Amorato (Dalva Ruiva), mulher branca, evidencia o abismo da paternidade

fragmentada de Fio, contrastada com o cuidado institucional do marido branco; e Eleonora Distinta de Sá abre espaço para o choro, para a palavra e para a amizade — dimensões interditas ao homem negro na ordem patriarcal. Assim, as mulheres não são coadjuvantes em sua história — são forças críticas que tensionam, desafiam e revelam as brechas de sua virilidade performada.

Contudo, a escrita de Evaristo reside justamente em permitir que, mesmo nesse terreno marcado pela repetição de normas, existam brechas para outros modos de viver o masculino. O choro de Fio, sua escuta diante de Eleonora, o esgotamento da sexualidade como eixo identitário e a consciência tardia de suas dores apontam para possibilidades de reconfiguração subjetiva. Não se trata de redenção plena, mas de um gesto ético de abertura à vulnerabilidade, ao afeto e à desconstrução dos papéis herdados.

A partir de um olhar interseccional, a pesquisa evidenciou que a masculinidade negra não pode ser compreendida fora da articulação entre raça, gênero e classe. Fio não é apenas vítima de um sistema excludente, mas também agente da reprodução de violências simbólicas. Sua masculinidade está assentada sobre um dividendo patriarcal (Connell, 2015), extraído em espaços íntimos, afetivos e cotidianos, ainda que à margem das esferas de poder institucionais.

O *Primeiro Relatório sobre as Paternidades Negras no Brasil* (2021) indica que 95% dos pais negros relatam dificuldade para conversar com seus filhos sobre racismo e para empoderá-los racialmente. Esse dado evidencia o peso do silêncio imposto pelo racismo estrutural — um silêncio que atravessa gerações e que, quando presente na parentalidade, pode limitar a construção de identidades negras positivas e favorecer a reprodução de legados patriarcais e coloniais. Sem a possibilidade de nomear o racismo, a criança frequentemente permanece sem ferramentas para compreender a violência que a atravessa, internalizando desigualdades e reforçando o modelo emocionalmente restrito que marca as masculinidades negras no Brasil.

A força da escrita de Conceição Evaristo reside justamente em deslocar o olhar: ao narrar uma história atravessada por desigualdades estruturais, Evaristo recusa leituras que simplifiquem o homem negro ao estereótipo da violência ou da virilidade bruta. A *escrivência* revela que a masculinidade negra é atravessada por camadas de dor, silêncio, desumanização e resistência — uma subjetividade complexa e historicamente produzida. Ao trabalhar essas dimensões de modo literário e político,

a escritora amplia o campo dos estudos de gênero, mostrando que pensar o masculino negro exige articular feridas coloniais, afetos interditados e trajetórias de sobrevivência.

Fio Jasmim não é um ponto final, mas uma encruzilhada — entre as ruínas de uma masculinidade herdada e a possibilidade de outra que o ressignifique. Um homem negro que, mesmo nos trilhos de ferro de um modelo imposto, ainda encontra espaço para tentar uma curva. E é nessa tentativa que reside a potência política e poética de sua existência.

Assim, esta pesquisa contribui para o campo dos estudos literários e das discussões de gênero ao propor uma leitura interseccional da masculinidade negra. Ao iluminar as performances, os silenciamentos e as rupturas que compõem o personagem Fio Jasmim, o trabalho demonstra que a literatura não apenas registra experiências, mas também produz ferramentas para interpretá-las. O estudo desenvolvido confirma que as masculinidades negras não podem ser compreendidas fora das estruturas coloniais que as moldaram — e tampouco sem considerar as brechas imaginativas que a literatura oferece para reinventar o possível.

REFERÊNCIAS

ANGELINA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/angelina/>. Acesso em: 02 out. 2025.

ALETHEIA. **Projeto Theoi**, 2000-2017. Disponível em: <https://www.theoi.com/Daimon/Aletheia.html>. Acesso em: 02 out. 2025.

ANTONIETA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/antonieta/>. Acesso em: 02 out. 2025.

BAGESTON, Álvaro Albino da Silva; ARAÚJO, Jeferson Santos. Reflexões sobre a paternidade negra: masculinidades e suas construções do homem como pai. **Gavagai**, Revista Interdisciplinar de Humanidade, Brasil, v. 10, n. 2, p. 61-74, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/GAVAGAI/article/view/14080>. Acesso em: 25 nov. 2025.

BARTHES, R. Proust e os nomes. In: **Novos ensaios críticos**. O grau zero da escritura. Trad. H. de L. Dantas. *et al.* São Paulo: Cultrix, 1986. p. 55-67.

BOOK CENTER BRAZIL. **A tradução da obra literária de Conceição Evaristo para o francês**. Book Center Brazil, 08 nov. 2021. Disponível em: <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2021/11/08/a-traducao-da-obra-literaria-de-conceicao-evaristo-para-o-frances/>. Acesso em: 04 fev. 2026.

BRAGA, Carol; Pinheiro, Gabriel. **A ficção preenche um vazio**: entrevista com Conceição Evaristo no Fliparacatu. Entrevista ao portal Culturadoria, 2023. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/conceicao-evaristo/>. Acesso em: 13 nov. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160 p. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/762315/mod_folder/content/0/BOURDIEUA%20domina%C3%A7%C3%A3o%20masculina.pdf?force. Acesso em: 10 out. 2024.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Tradução de Irene Artigas e Isabel Vericat para o espanhol. México DF: UNAM/PUEG, 2015.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. **Revista**

Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-260, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2013000100014/2460>. Acesso em: 09 nov. 2024.

CORDEIRO, Sandra Zorat. **Jasminum azoricum L.** Herbário Prof. Jorge Pedro Pereira Carauta – HUNI, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2020. Disponível em: <https://www.unirio.br/ccbs/ibio/herbariohuni/jasminum-azoricum-l>. Acesso em: 14 nov. 2025.

CORREIA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/correia/>. Acesso em: 02 out. 2025.

COSER, Stelamaris. Circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane e PEREIRA, Maria do Rosário A. (orgs.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016, p. 15-29.

COURTINE, Jean-Jacques. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, Cuiabá, v. 12, n. 2, p. 1-13, 2006. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1067>. Acesso em: 14 de set. 2025.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Terceira Margem, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>. Acesso em: 26 nov. 2025.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução: Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

ELEONORA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eleonora/>. Acesso em: 02 out. 2025.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27-46. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 19 out. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 49-58. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TV BRASIL, 2017. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em 14 set. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Inês. **De onde vem o nome de Paranhos?** Porto Secret Spots, 2024. Disponível em: <https://www.portosecretspots.com/post/de-onde-v%C3%AAm-os-nomes-de-paranhos#:~:text=Paranhos%20%C3%A9%20uma%20freguesia%20antiga,amparado%20ou%20defendido%20por%20honra%22>. Acesso em: 01 out. 2025.

FERREIRA, Lania Stefanoni. Ferrovia e memória: a Companhia Paulista pelo crivo de raça e classe entre 1930 e 1970. **História Crítica**, n. 84, p. 57–78, 2022. DOI: 10.7440/histcrit84.2022.03. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172022000200057#fn73. Acesso em: 24 nov. 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. v. 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 103-118. Disponível em: <https://rebeldeesistemico.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/10/antonio-gramsci-cadernos-do-cc3a1rcere-vol-i.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2026.

HOOKS, bell. **A gente é da hora**: homens negros e masculinidades. Tradução: Vinícius da Silva. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022. Disponível em: <https://pt.everand.com/book/584104461/A-gente-e-da-hora-homens-negros-e-masculinidade.pdf>. Acesso em: 07 set. 2024.

INSTITUTO PROMUNDO. **Primeiro relatório sobre as paternidades negras no Brasil**. Brasília, DF: Instituto Promundo, 2021. Disponível em: <https://promundo.org.br/wp-content/uploads/2025/06/PrimeiroRelatoriosobreasPaternidadesNegras.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2025.

LAMOUNIER, Maria Lucia. **Trabalho, ferrovia e trabalhadores no Brasil do século XIX**. Versão resumida da tese de doutorado. São Paulo: Fapesp, 2008. Disponível em: https://www.abphe.org.br/arquivos/maria-lucia-lamounier_1.pdf. Acesso em: 24 nov. 2025.

LITERAFRO. **Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 14 nov. 2025. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 04 fev. 2026.

MADONA Negra. In: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Madonna. Acesso em: 26 de novembro de 2025.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “escrevivências” em Becos da Memória. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane e PEREIRA, Maria do Rosário A. (orgs.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016, p. 71-81.

PAES, José Paulo. **O lugar do outro**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 15-26.

PERPÉTUA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/perpetua/>. Acesso em: 02 out. 2025.

RAMOS, Luciano. Luciano Ramos: Para o homem negro, ser pai no Brasil é um ato de resistência. **Gama Revista**, 13 ago. 2023. Entrevista concedida a Leonardo Neiva. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/como-ser-um-bom-pai/desafios-paternidade-negra-brasil-luciano-ramos-ato-de-resistencia/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

REMANSO. In: **DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa**. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/remanso>. Acesso em: 12 de novembro de 2025.

SÁ. In: **GENEA Minas** – genealogia mineira. [s.d.]. Disponível em: <https://www.geneaminas.com.br/genealogia-mineira/sobrenome.asp?codsobrenome=4167>. Acesso em: 08 nov. 2025.

SILVA. In: **DICIONÁRIO de nomes próprios**. Matosinhos: 7Graus, 2008-2025. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/silva/>. Acesso em: 02 out. 2025.

SANTANA, Messias dos Santos. **O sufixo diminutivo em português**: forma, funcionamento e significação – do século XIII ao XX. 2017. Tese de Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-31072017>

[113618/publico/2017_MessiasDosSantosSantana_VCorr.pdf](#). Acesso em: 01 out. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 297-300.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 1-24. Disponível em: https://pt.slideshare.net/slideshow/brasilumabiografiailiamoritzschwarczpdf/259342573?from_action=download&slideshow_id=259342573. Acesso em 13 nov. 2024.