

*Estudos Literários & Comparados***ESTRANHAMENTO (*UNHOMELINESS*) E A TRISTEZA***Olga Kempinska**

RESUMO: Na presente reflexão busco apresentar o desenvolvimento do conceito do estranhamento, sua importância na modificação da compreensão da poética e da estética, seus exemplos nos textos literários de Bruno Schulz, de Hilda Hilst, de Jericho Brown e de Julia Hartwig, assim como suas consequências teóricas na teoria da segunda metade do século XX. A citação frequente dos exemplos da literatura realista por Victor Chklovski, que surpreende os leitores voltados para as poéticas vanguardistas, pode ser compreendida como sugestiva da relação entre o estranhamento e a poética da metonímia, discutida posteriormente no trabalho de Roman Jakobson. Envolvido nas experiências das palavras “estranhas” da linguagem transmental e nas pesquisas das expressões consideradas como sagradas ou mágicas inerentes a algumas vertentes vanguardistas, o estranhamento remete ao problema do lugar e do ponto de vista do outro, correspondendo também à experiência de uma descentralização subjetiva radical, ou seja, uma perda do lugar próprio inerente à convenção do realismo maravilhoso. Pois o estranhamento acaba por remeter à radicalização da compreensão da alteridade. Assim, o conceito formulado por Chklovski nos inícios do século XX pode ser compreendido como precursor em relação às teorias que, no fim desse século marcado pelas violências de diversos deslocamentos, procuram descrever os aspectos violentos da forma e da recepção estética, tais como a do *unhomely* discutido por Homi Bhabha e muito importante nas tentativas mais recentes da representação da violência.

PALAVRAS-CHAVE: Estranhamento; Realismo maravilhoso; Horror; Tristeza; Lágrimas

“O poeta tira todas as insígnias de seu lugar, o artista é o instigador da revolta dos objetos” (CHKLOVSKI, 1971, pp. 216-217). Contemporâneo das vanguardas históricas, o conceito do estranhamento se vê muito bem exemplificado em diversos breves ensaios de Chklovski, que contudo não buscava seus exemplos apenas nos textos vanguardistas, evocando diversas produções do passado e da literatura mundial. Publicado em 1917, seu artigo “Arte como procedimento” (“*Искусство как прием*”), que se tornou o texto mais bem conhecido do formalismo, inaugurou, de fato, a afirmação de diferentes procedimentos formais, tecendo uma analogia entre a obra e o mecanismo, e modificando de uma maneira decisiva a compreensão da experiência estética no sentido da afirmação da ruptura, tanto em termos temporais quanto subjetivos. O procedimento de quebrar as palavras tinha como seu objetivo potencializar o alcance emocional de sua sonoridade. Próximo das práticas dos poetas

* Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-RJ). Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF).

da linguagem transmental utilizada no contexto religioso, e pesquisada mais tarde em seus aspectos da função mágico-religiosa¹, esse procedimento fragmenta o vocábulo ora gráfica ora sonoramente, suscitando uma dificuldade da leitura das pausas rítmicas no fim dos versos. A formulação do conceito do estranhamento (*остранение*), de fato, parece ter uma relação direta com as deformações radicais praticadas pelos poetas do *заумт*, que ao quebrarem as palavras tornavam-nas “estranhas” (*странные*) e parecidas com palavras de uma língua “estrangeira” (*иностранный*).

Um dos possíveis acabamentos do conceito formalista do estranhamento remete à teoria da função poética, formulada pelo linguista emigrante Roman Jakobson (1995) nos Estados Unidos, no contexto da teoria estruturalista. Ao enfatizar a materialidade da linguagem, tornando os signos palpáveis, a predominância dessa função faz com que a referencialidade da mensagem seja plural e irredutível. Ainda assim, a teoria da função poética, ao desvincular a linguagem poética da função emotiva, da expressividade e portanto também da configuração do sujeito na recepção da obra, afasta-se do âmbito da estética. De fato, como compreender o teor ao mesmo tempo antilírico, formal e esteticamente relevante do estranhamento? Os procedimentos formais forçam, com efeito, a percepção a descolar-se, a aceitar como seu ponto de vista um outro lugar ou o lugar do outro, preparando destarte a formulação conceitual de *unhomey*. O vocábulo *иностранный*, que significa “estrangeiro” em russo, e que tantas vezes serviu à descrição do efeito das experiências com a linguagem transmental utilizada no contexto sagrado, remete, de fato, à combinação do “outro”, do “diferente”, (*иной*), e do “país”, “lugar” (*страна*). Pois a intensidade subjetiva envolvida no estranhamento parece remeter às teorias que refletem sobre o devir da subjetividade humana no contato com a violência e a experiência do horror:

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do ‘além’ que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o ‘fazer-se presente’ começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento [*unhomeliness*] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo não se pode classificar o “estranho” [*unhomey*] de forma simplista dentro da visão familiar da vida social em esferas privada e pública. (BHABHA, 1998, pp. 29-30)

O próprio Homi Bhabha exemplifica a experiência do *unhomey*, que é uma quebra radical e concreta da percepção devido à violência, com os textos de Toni Morrison, que em

¹ “Na postura mágico-religiosa os fatos reais não se convertem em signos, mas são signos de maneira substancial; justamente por este motivo são capazes de atuar como aquilo que representam (um amuleto, etc.). Trata-se de signos-símbolos.” (MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975, p. 147)

sua obra utiliza o realismo maravilhoso relacionado ao voodoo e aos contos dos irmãos Grimm no intuito de produzir um intenso efeito horrífico configurado como uma colisão de diferentes tempos históricos e subjetivos em um único momento catastrófico. Notemos de passagem que uma parte da recepção da obra de Morrison colocou em questão o etnocentrismo da interpretação psicanalítica da experiência dessa forma do estranhamento (*unhomeliness*). Um exemplo evocativo é a descrição de uma ruptura radical da configuração da realidade e, com isso, da percepção das cores, vivenciada pelo protagonista que voltou da guerra:

Além disso, às vezes conseguia saber quando vinha a quebra. Aconteceu pela primeira vez quando tomou um ônibus perto de Fort Lawton, os papéis de dispensa intactos. Ele estava tranquilo, apenas sentado ao lado de uma mulher de roupa vistosa. A saia florida dela tinha um mundo de cores, a blusa era de um vermelho berrante. Frank via as cores da barra da saia enegrecendo e a blusa vermelha perdendo a cor até ficar branca como leite. Então todo mundo, tudo. (MORRISON, 2016, p. 25)

Assim, relacionado à experiência do horror, o estranhamento (*unhomeliness*) passa a se vincular menos ao novo vanguardista e mais às experiências do medo e da tristeza, tendo se afirmado não no âmbito da experimentação formal, mas na representação da intensidade da opressão simbólica em suas diferentes formas.

A tristeza na poética de Bruno Schulz

No início do século XX, essa forma do estranhamento havia, de fato, se manifestado na obra do escritor polonês Bruno Schulz: “O preto é, como se contou, a cor mais frequentemente evocada na prosa de Schulz” (GONDOWICZ, 2006, p. 19). Ainda assim, a relevância poética, nos textos de Schulz, que experimentou a perseguição antissemita, deve ser atribuída à evocação das diversas formas da luz, que irrompem da escuridão. Tal é justamente o sentido do próprio “livro”, o título do texto que inicia o volume *O Sanatório sob a Ampulbeta*, assim como do texto, que brilha contra a cegueira da página: “O livro... Em algum lugar primordial da infância, na primeira madrugada da vida, brilhava o horizonte de sua luz branda” (SCHULZ, 2017, p. 5). Misteriosamente perdido e buscado ao longo de toda uma vida, o livro, que deixa um gosto luminoso na língua, corresponde a uma estranha coletânea de milagrosos remédios e de significativas anedotas do Leste Europeu. Seu brilho parece contínuo, diferentemente dos livros comuns que são como os meteoritos passageiros, esgotando-se em uma única vez. À experiência luminosa da escrita e da leitura corresponde no universo de Schulz à representação do pai amado e entregue à extrema angústia, contudo, relacionado à reverberação da letra, que se desdobra nos efeitos dos cristais de um lustre e nas bolhas de sabão que alegam o jovem escritor. A narrativa cujo título é utilizado para o

livro, representa também a tristeza das ruínas, que remetem à sensação da dessacralização e da perda da experiência no sentido benjaminiano da perda da transmissão.

Elemento importante da representação do horror enquanto voltado para a experiência das condições da visibilidade e não para a representação dos objetos, a experiência da luz é também o elemento principal da narrativa aparentemente noturna “Lojas de canela”, cujo título remete a um misterioso comércio oriental de objetos mágicos, dentre os quais os livros, e que constitui o espaço perdido, ao qual o jovem protagonista não consegue chegar:

Adentrei a noite de inverno, colorida pela iluminação do céu. Era uma dessas noites claras em que o firmamento sideral é tão extenso e ramificado que parece ter sido dissociado, partido e dividido em um labirinto de outros céus, suficientes para serem repartidos entre as noites de inverno do mês inteiro e para cobrirem com seus abajures prateados e pintados todos os fenômenos noturnos, todas as aventuras, os escândalos e carnavais. (SCHULZ, 2019, p. 70).

Em meio a essa noite mágica surge, contudo, um outro brilho, que se impõe como uma marca de tristeza, o das lágrimas do cavalo ferido: “Estreitei sua cabeça ao meu peito, nos seus grandes olhos negros brilhavam lágrimas” (SCHULZ, 2019, p. 79). “Faz parte das características de minha existência que parasito as metáforas, deixo-me tão facilmente levar a uma metáfora qualquer” (SCHULZ, 2017, p. 192), observou o narrador. Tradutor do *Processo* de Franz Kafka, que elaborou um estilo único no qual a metáfora se vê não raramente tomada ao pé da letra, suscitando o efeito horrífico, Schulz pode ser considerado como um autor em busca da subversão da metáfora, anunciando a valorização da metonímia. Nos anos 1930, época na qual a metáfora já estava sendo reelaborada pelos surrealistas que a dotaram de traços “maravilhosos” e que insistiam na disparidade dos campos semânticos em choque, o autor polonês investigou, com efeito, suas possibilidades e seus limites. Diferentemente da metáfora, a metonímia não cria uma relação nova de sentido, pois os objetos em questão já estão conectados na realidade, antes e independentemente de sua nomeação. De fato, a relação metonímica é extralinguística, visando à referência e não ao código, às coisas e não às palavras. Pois a substituição metonímica não modifica a interpretação do texto de uma forma evidente e, assim, a poética da metonímia usa o detalhe no lugar do objeto, a multiplicação dos detalhes levando a uma visão fragmentada, corroborando com uma forma da aparência, da superfície, ou seja, da concretude.

Valorizando a lógica da metonímia em detrimento da metáfora, o estranhamento ultrapassa, de fato, também a teoria da função poética formulada no âmbito estruturalista, à qual se vê, contudo, frequentemente limitado. Recentemente, a componente da tristeza do efeito horrífico, que até então havia se estruturado no discurso teórico sobretudo do ponto

de vista da consideração da emoção do medo – a mais bem estudada dentre as emoções humanas –, parece ter ganho uma elaboração estética ainda mais evocativa.

As lágrimas e sua relação com a política

Diferentemente da melancolia, que constitui uma das importantes emoções culturais do repertório ocidental ambivalente, supostamente valorizado do ponto de vista de sua relação com a criatividade, a tristeza tem sido a emoção menos bem pesquisada. Ao se debruçar sobre a história cultural das lágrimas, Anne Vincent-Buffault (1991) observa que, no século XVIII, houve uma verdadeira moda das lágrimas, que superava quaisquer diferenças de gênero e de classe social. Essas diferenças se tornaram, com efeito, muito importantes apenas no século XIX, junto com a afirmação de uma psicologia de profundidade, que eventualmente dissociava a manifestação emocional do conteúdo do afeto (por exemplo as falsas lágrimas). Ao longo do século XVIII, as lágrimas desempenhavam uma importante função estética e sociológica, na medida em que afirmavam a relevância interpessoal da compaixão, que unia os seres humanos. A historiadora descreve também algumas categorias envolvidas no papel social das lágrimas, uma vez que a troca das lágrimas era uma forma de comunicação também: “Os laços específicos que eram mantidos entre os personagens eram distinguidos no nível textual por meio dos movimentos controlados das lágrimas” (VINCENT-BUFFAULT, 1991, p. 18). Muitos autores buscavam destarte por uma estética da tristeza, que se viu, contudo, condenada ao longo do século XIX, no qual os narradores frequentemente precisavam interpretar as manifestações emotivas dos personagens. Assim, Vincent-Buffault sublinha a mudança radical, entre os séculos XVIII e XIX, naquilo que tange às lágrimas como uma forma de comunicação e como uma expressão da tristeza, expressando também uma crítica da mentalidade romântica:

Situações de crise, saltos do humor entre o riso e as lágrimas, ataques de nervos, mas também a *secura* do sofrimento e uma incapacidade às lágrimas se tornaram as características das lágrimas da sensibilidade romântica que se via permeada pelo dolorismo e pelo culto da mulher. Estes eram os constituintes do processo geral da individualização da emoção, como o era o modelo da contenção e do autocontrole da burguesia do século XIX (...). (VINCENT-BUFFAULT, 1991, p. 245)

A emoção da tristeza tampouco remete a um repertório de imagens bem configuradas, frequentemente se articulando entre os diferentes regimes dos sentidos. Assim, o deslocamento semântico é um procedimento por meio do qual uma palavra é retirada de uma série semântica para ser colocada em uma série muito diferente. O objeto parece destarte completamente novo, tal como no caso do deslocamento do vocábulo “amargura” no poema de Hilda Hilst. A palavra surge primeiramente no contexto atmosférico para se deslocar no

último verso da primeira estrofe para o contexto do corpo, migrando para o da linguagem e das emoções humanas, adentrando também em seguida o contexto da violência política. Cria-se também um jogo linguístico entre “amar” e “amargura”. Na visão estética desautomatizada o objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade, sendo destarte mais metonímico do que metafórico. O poema de Hilst, ao desautomatizar a percepção da “amargura”, sem dúvida também em um desdobramento crítico do *spleen* baudelairiano, constitui uma revolta contra a excessiva permeabilidade entre as esferas privada e pública característica da realidade totalitária, expressando a onipresença da tristeza:

Amargura no dia
amargura nas horas,
amargura no céu
depois da chuva,
amargura nas tuas mãos

amargura em todos os teus gestos.

Só não existe amargura
onde não existe o ser.

Estão sendo atropelados
em seus caminhos,
os que nada mais têm a encontrar.
Os que sentiram a amargura de fel
escorrendo da boca,
os que tiveram os lábios
macerados de amor.
Estão terrivelmente sozinhos
os doidos, os tristes, os poetas.

Só não morro de amargura
porque nem mais morrer eu sei.
(HILST, 2017, p. 22)

A tristeza e a opressão simbólica

Entre o refinamento da sensibilidade e a fraqueza emocional, as lágrimas enfatizam, com efeito, a dificuldade da compreensão da tristeza, também naquilo que tange a sua manifestação e sua articulação estética. Uma das questões levantadas é, de fato, a da autenticidade das lágrimas, o que coloca em questão também a função subjetiva e social da tristeza. Pois o iluminismo procurava combinar a racionalidade, o bom gosto e o sentimento e, no século XVIII, no qual se havia afirmado a experiência da esfera privada, a sensibilidade era, com efeito, uma prática social, com seus códigos, não raramente misturando a dor com o prazer.

Na recente poesia de Jericho Brown, o estranhamento (*unhomeliness*) se expressa antes de mais nada por meio da nomeação e da afirmação da tristeza. Assim, o poema “Dark” se

inicia com a representação da tristeza em relação ao próprio sujeito, ao passo que a recepção é comparada ao contato com a doença:

I'm sick of your sadness,
 Jericho Brown, your blackness,
 Your books. Sick of you
 Laying me down
 So I forget how sick
 I am. (...)
 (BROWN, 2017, p. 67)

A tristeza é frequentemente descrita pelos psicólogos como uma experiência emocional da perda, relacionando-se ao choro e depois a um significativo recolhimento corporal que visa à preservação das energias do sujeito. Pois a tristeza parece desempenhar por vezes também uma importante função social, correspondendo à estrutura da compaixão e da empatia, que remetem aos laços entre as subjetividades em busca da solidariedade na desgraça.

Radicalizada em comparação com a experiência vanguardista do novo que apontava para o futuro e para as promessas do progresso, a tristeza se manifesta no poema “Heartland” de Brown sendo representada como um livro de três doenças: a do sangue, a do pulmão e a do espírito. O estranhamento corresponde aqui ao contágio, encontrando sua articulação no último verso e na expressão quase macabra que anuncia a proximidade da morte:

This is the book of three
 Diseases. Close it, and you're caught
 Running from my life, nearer its end now
 That you've come so far for a man
 Sick in his blood, left lung, and mind.
 I think of him mornings
 I wake panting like a runner after
 His best time. He sweats. He steps
 Facing what burned. The house
 That graced this open lot was
 A red brick. Children played there –
 Two boys, their father actually
 Came home. Mama cooked
 As if she had a right to
 The fire in her hands, to the bread a ate
 Before I saw doctors who help me
 Fool you into believing
 I do anything other than the human thing.
 We breathe until we don't.
 Every last word is contagious.
 (BROWN, 2014, p. 7)

No poema “Again”, a tristeza se expressa metonimicamente por meio do cansaço, da dor de dente e das roupas usadas. “When I was a child, I spoke like a child. / I even had a child's disease” (BROWN, 2014, p. 46), assinala o sujeito de um outro poema, sublinhando destarte a relação entre a tristeza e o sagrado, como também a dimensão espiritual e

intelectual do vocábulo “lar” (*home*). Assim, em diferentes textos, a tristeza experimentada no estranhamento (*unbomeliness*) parece remeter antes de mais nada à representação dos livros perdidos, dos espaços inatingíveis e na verdade à experiência do passado, deslocando-se dessa maneira em relação ao presente e sublinhando o problema da relação entre as emoções e a memória, que havia sido interpretado de uma maneira tão otimista pelo jovem Victor Chklovski:

You are not as tired of the poem
As I am of the memory.
A returning toothache
On either side of the mouth.
An ingrown hair beneath the chin.
Simple itch. Bruising scratch
And again I am bundled
In cousin Kenny’s clothes
From last school year
My hand held by my mother’s.
(...) (BROWN, 2008, p. 15)

Desvalorizada pelo discurso teórico interdisciplinar e muito importante para a experiência horrífica do *unbomely*, a tristeza coloca em tensão o passado e o presente, bem como o domínio privado e público, remetendo também ao papel adaptativo das emoções negativas, que frequentemente representam a perda do controle das situações, assim como a sua função estética ainda mal pesquisada. Valorizada sobretudo como uma componente do efeito horrífico, a tristeza escapa às ambivalências da melancolia, a sua crueldade intrínseca, sua “criatividade” eticamente contestável e sua “profundidade” cultural na verdade próxima do tédio.

De fato, alguns poetas expressam a tristeza por meio de uma via negativa, como uma dificuldade da alegria. Assim, no poema “Alegria”, Julia Hartwig descreve a quase impossibilidade dessa emoção, ressaltando a tristeza:

Faz tanto tempo não os vi
vocês que foram embora
Faz tanto tempo não toquei
os objetos os abandonados objetos
Por meio de vocês conhecemos a morte
nós mesmos não morrendo

e buscávamos um mediador da dor
na confusão da língua
quando silenciavam as palavras humilhadas
(HARTWIG, 2011, p. 8)²

² Tak dawno nie widziałam was / którzyście odeszli / Tak dawno was nie dotykałam / przedmioty zaniedbywane przedmioty / Przez was poznaliśmy śmierć / sami nie umierając // i szukaliśmy pośrednika bólu / w odmęcie mowy / kiedy słowa milkły upokorzone

Como observou Erich Auerbach (2012) o *spleen*, que é uma forma de melancolia, corresponde à representação do sublime, que frequentemente utiliza um contraste marcado entre o alto e o baixo, o elevado e o coloquial, característico da convenção do terror, diferente do horror. Tal ruptura de estilo não parece, com efeito, fazer parte da representação da tristeza enquanto uma componente do horror, que dispensa a ambivalência. A tristeza se revela nesse sentido mais próxima da experiência do luto, que busca redistribuir o afeto sem objeto entre os objetos do mundo, preservando destarte a capacidade de amar e o contato com a alteridade, ambas ameaçadas no contexto da perseguição simbólica das mulheres:

Ó inatingível harmonia de um único suspiro
que ascende a luz cintilante
do conhecer e do errar
Mais velha do que eu é a história que aconteceu
e vocês nos invejam
a riqueza dos fracassos vividos

Agora aprendemos a andar pelas margens
sendo o jogo das tentativas sem rumo
Ouse dizer finalmente
como é difícil a alegria
(HARTWIG, 2011, p. 8)³

Se no sentido catártico aristotélico as lágrimas simplesmente purgam o excesso da emoção, sua história social e cultural permanece mais complexa, assim como sua função ora performativa, ora comunicativa ora expressiva. Alguns teóricos sugerem que as lágrimas em resposta ao final feliz na verdade correspondem ao saber sobre seu caráter ilusório, negando destarte qualquer relação entre as lágrimas e as emoções positivas (Cf. LUTZ, 1999). Mal pesquisada, a tristeza constitui um elemento relevante do efeito horrífico importante na convenção do realismo maravilhoso, que se configurou como uma forma de representação da violência simbólica.

UNHOMELINESS AND SADNESS

ABSTRACT: In the present reflection I seek to present the development of the concept of unhomeliness, its importance in modifying the understanding of poetics and aesthetics, its examples in the literary texts by Bruno Schulz, Hilda Hilst, Jericho Brown and Julia Hartwig, as well as its theoretical consequences in the theory of the second half of the twentieth century. The frequent citation of the examples of realistic literature by Victor Chklovski, which surprises readers focused on avant-garde poetics, can be understood as suggestive of the relationship between defamiliarization and poetics of metonymy, discussed later in the work of Roman

³ Niosiężna harmonio jednego westchnienia / które zapala migotliwe światło / poznania i zagubienia / Starsze ode mnie są dzieje które się rozegrały / a wy nam zazdrościcie / bogactwa przebytych klęsk // Teraz uczymy się stapania po bezdrożach/ poddając się igraszce stałych prób/ Ośmiel się wreszcie powiedzieć/ jak trudna jest radość

Jakobson. Involved in the experiences of the words "strange" of the transmental language and in the research of expressions considered as sacred or magical inherent to some avant-garde aspects, the unhomeliness refers to the problem of the place and the point of view of the other, also corresponding to the experience of a radical subjective decentralization, that is, a loss of the proper place inherent in the convention of magical realism. For the unhomeliness ends up referring to the radicalization of the understanding of otherness. Thus, the concept formulated by Chklovski in the early twentieth century can be understood as a precursor in relation to the theories that, at the end of this century marked by the violence of displacements, seek to describe the violent aspects of form and aesthetic reception, such as that of the *unhomey* discussed by Homi Bhabha and very important in the most recent attempts to represent violence.

KEYWORDS: Unhomeliness; Magical realism; Horror; Sadness; Tears

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. S. Titan Jr. e J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Trad. M. Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BROWN, Jericho. *Please*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2008.
- _____. *The New Testament*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2014.
- _____. *The Tradition*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2017.
- GONDOWICZ, Jan. *Bruno Schulz*. Varsóvia: Edipresse, 2006.
- HARTWIG, Julia. *Gorzkie żale*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LUTZ, Tom. *Crying. The natural and cultural history of tears*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999.
- MORRISON, Toni. *Voltar para casa*. Trad. J. R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de. (org.). *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- SCHULZ, Bruno. *Sanatorium pod Klepsydrą*. Bletchley: JiaHu Books, 2017.
- _____. *Lojas de canela e outras narrativas*. Trad. H. Siewierski. São Paulo: Editora 34, 2019.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*. Londres: The Macmillan Press, 1991.

Recebido em: 25/07/2022.

Aprovado em: 23/08/2022.