

## ENSAIO

# O espelho estilhaçado e a reconstrução do sujeito na obra de Luana Passos

Paloma Nunes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio propõe uma leitura psicanalítica do conto *Meu Orúko é Dejapá*, de Luana Passos, integrante da coletânea *Mulheres de Barro*, analisando o percurso de subjetivação da mulher negra diante dos impasses produzidos pelo racismo estrutural e pela hegemonia das formas de representação artística. A partir do arcabouço teórico da psicanálise brasileira em diálogo com o pensamento negro — notadamente Virgínia Leone Bicudo, Neusa Santos Souza, Isildinha Baptista Nogueira e Lélia Gonzalez —, examina-se a tensão entre o “olhar do Outro”, materializado na obra *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral, e a construção de uma identidade que se ancora na memória ancestral. Sustenta-se que a narrativa encena uma travessia analítica e mítica, na qual a protagonista desinveste do Ideal de Ego branco para assumir seu Orúko, em um processo de reorganização psíquica mediado pela simbologia do barro e pela linhagem matrilinear.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise e Racismo. Subjetividade Negra. Luana Passos. Virgínia Leone Bicudo. Trauma e Memória.

---

<sup>1</sup> Psicanalista Clínica e Pesquisadora de Literatura Afro-Brasileira.

**INDEXADORES:**



## O DESCONFORTO NA CIVILIZAÇÃO DO OLHAR

A literatura afro-brasileira contemporânea tem se afirmado como um espaço potente de elaboração do trauma racial e de restituição de humanidade às subjetividades historicamente subalternizadas. No conto *Meu Orúkọ é Dejapá*, Luana Passos oferece uma narrativa que se esquia das amarras da mera ficção, aproximando-se de uma cartografia clínico-poética sobre a fragmentação e a posterior recomposição do "Eu" negro.

Tudo começa sob a violência do olhar. A protagonista situa-se em um museu, imóvel diante do quadro *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral. Esse encontro longe está de ser passivo; atua, na verdade, como o detonador de uma crise de identidade que convoca a escuta psicanalítica. Se Freud (1930/1996) apontou o mal-estar inerente à civilização como fruto da renúncia pulsional exigida pela cultura, a leitura do conto nos obriga a racializar esse diagnóstico. Para o sujeito negro, o mal-estar na civilização ocidentalizada assume contornos de perversão simbólica: como sustentar a integridade psíquica quando a "cultura" — aqui representada pelo próprio cânone modernista — inscreve o corpo negro através de distorções que reiteram o lugar da exotividade e do grotesco?

É possível acompanhar o movimento psíquico da personagem a partir de tempos lógicos que dialogam de perto com a formulação lacaniana: o instante do olhar traumático (o espelho distorcido), o tempo de compreender (a recusa progressiva da máscara branca) e o momento de concluir (a nomeação de si e o retorno à ancestralidade). Longe de engessar ou esgotar a riqueza da narrativa, essa organização busca iluminar a forma como a violência racial incide diretamente sobre a constituição do Eu, fragmentando o espelho da identificação.

A cena inicial descreve o que parece ser uma tentativa frustrada de apreciação estética. A protagonista busca, em um primeiro momento, intelectualizar a experiência, evocando conceitos asseados como "inovação de técnicas" e "identidade nacional" (PASSOS, 2025). Contudo, o corpo reage antes da razão. O olhar da personagem varre a tela e encontra não um espelho de identificação, mas uma dissecação violenta:

Respirou fundo. Olhou para aquele corpo, os olhos iam e voltavam verticalmente. Seios grandes, bem fartos e caídos, um tetão, a cor do pecado, braço, perno, pezão, narigão, bocão, lábios grossos, outros diriam beirão. Tudo era tão "ão" ... [...] (PASSOS, 2025, p. 10)

Para decifrar o impacto dessa cena, é fundamental recorrer ao conceito de "imagem corporal e desvalia" desenvolvido por Isildinha Baptista Nogueira (2021). A autora demonstra que o racismo opera sequestrando o corpo negro da rede de

### INDEXADORES:



significantes humanos e rebaixando-o à pura biologia. Na teoria de Jacques Lacan (1949/1998), o *estádio do espelho* é estruturante para a formação do ego: a criança antecipa sua unidade corporal ao ver sua imagem refletida, experienciando o júbilo. No entanto, Nogueira (2021) sublinha que, na experiência do negro no Brasil, o espelho social e histórico devolve uma imagem persistentemente despedaçada. O olhar ocidental funciona como um contra-espelho que devolve a deformidade, aprisionando o sujeito naquilo que a psicanálise chama de objeto parcial.

Essa fragmentação corporal na tela de Tarsila do Amaral camufla-se de vanguarda estética, mas flerta com a própria dinâmica do fetiche. Ao fixar-se e hiperbolizar os excessos anatômicos — o "tetão", o "bocão" —, o olhar hegemônico pode acabar convertendo o corpo da mulher negra em uma coleção de partes desarticuladas para o consumo visual. Na clínica psicanalítica, o fetiche é uma defesa: recorta-se e superinveste-se na "coisa" exótica para evitar a angústia de reconhecer o sujeito íntegro, desejante e histórico que habita ali. A pintura, sob essa ótica, corre o risco de devorar a identidade da personagem em partes, recusando-lhe a humanidade indivisível.

A narradora de Passos percebe esse aprisionamento interpretativo e reage com ironia: “Talvez devesse ser ‘A Negrona’, mas aí não seria ‘ão!’”. A ironia surge como um arranjo defensivo contra a angústia de se ver reduzida a fragmentos pelo Outro. O ambiente do museu, povoado por “olhos de leão” e “olhos antropofágicos”, reencena a dinâmica da fixação colonial: o sujeito negro perde sua opacidade e sua singularidade, sendo transformado em um objeto petrificado pelo olhar alheio.

Inundada por essa angústia de despersonalização, a protagonista é assaltada por fragmentos da cultura ocidental que outrora lhe pareciam familiares. A canção *Mulheres de Atenas*, de Chico Buarque, invade sua mente. A reação, contudo, é de um estranhamento e de uma rejeição viscerais:

— Mas que lasqueira, o que Chico Buarque estava fazendo ali? — Agora essa canção não lhe saia da mente. — Ora, ora... mais essa! Não era uma mulher de Atenas, não sofro para o meu marido, não mais, e por homem algum que não mereça. Não fico cosendo e musicando e muito menos bordando esperando ninguém! Não, não era essa mulher, ‘Mulheres de Atenas. (PASSOS, 2025, p. 11)

Esse momento de recusa encontra perfeita correspondência nas formulações de Neusa Santos Souza em sua obra fundante *Tornar-se Negro* (1983). Souza descreve as vicissitudes da identidade do negro brasileiro, especialmente daquele em ascensão social, que se vê capturado pelo “Ideal de Ego” da branquitude. O Ideal de Ego é aquela instância psíquica que representa o que o

#### INDEXADORES:



sujeito aspira ser para ser amado e aceito pelo Outro. No Brasil, o racismo introjeta um Ideal de Ego branco, forçando o sujeito negro a mimetizar valores, estéticas e comportamentos eurocêntricos, o que resulta em uma cisão egóica e em um autoódio inconsciente.

No conto, a "Mulher de Atenas" opera como a metáfora exata desse Ideal de Ego inalcançável e violentador: a passividade sacrificial idealizada pelo patriarcado branco ocidental. Ao rejeitar o Chico Buarque lírico e civilizatório, a personagem de Luana Passos inicia seu "tornar-se negra", desinvestindo da libido que a ligava à aprovação do Outro hegemônico. Ela promove um deslocamento radical de suas referências de identificação:

Minhas memórias vieram à tona. Fechei os olhos novamente para acalmar o coração e conter as lágrimas. Essa passagem de vó ãnan me fez lembrar de bell hooks, E eu não sou uma mulher? — Sim, vovó. Somos também mulheres! — E, dessa vez, o suspiro de Dejá-pá, orúkọ, que lhe fortalecia, pois dava-lhe a sensação de cura e de identidade, nome dado pela vó ãnan, com muito amor e carinho. (PASSOS, 2025 p. 12-13)

Ao convocar bell hooks em detrimento de Chico Buarque, a protagonista reorganiza sua economia psíquica. Ela deixa de responder à demanda de submissão do Outro para responder à demanda de sua própria linhagem histórica. Compreende, nesse ato, que o pertencimento à cultura não pode ter como preço o sepultamento de sua própria subjetividade.

## **O BARRO E A MEMÓRIA COMO POSSIBILIDADES DE REORGANIZAÇÃO PSÍQUICA.**

A ruptura com o ambiente hostil do museu só se torna psicologicamente viável por meio de um recuo estratégico em direção a um território psíquico seguro: a infância e a figura da avó ãnan. Para compreender essa ancoragem, é indispensável evocar o legado de Virgínia Leone Bicudo. Intelectual negra, socióloga e psicóloga, Bicudo foi a primeira analista de formação não médica reconhecida no país, desempenhando um papel crucial na própria institucionalização e difusão da psicanálise no Brasil a partir da década de 1940. Em suas pesquisas pioneiras sobre as atitudes raciais (BICUDO, 2010), ela teorizou que a família negra atua como um "amortecedor" social. Diante de um espaço público marcado pela rejeição e pelo preconceito sutil ou explícito, é o núcleo familiar estruturado que oferece os suportes de segurança emocional e afetiva indispensáveis para que o ego da criança negra não desabe diante das injúrias raciais.

**INDEXADORES:**



No conto, a evocação da avó cumpre cirurgicamente essa função amortecedora descrita por Bicudo:

Uma senhora muito velha a olhava com olhos maternal; na realidade, aquela figura a fazia lembrar de sua avó. D. ãnan. Foi criada por ela, pois vovô e papai não estavam mais conosco. Mamãe morrera jovem vítima de feminicídio, nunca pegaram o culpado. Minha mãe se chamava Ewa, adorava cantar ‘Sou de Nanã, Ewá, Ewá, Ewá ê...’ E cantavam mamãe e vovó, alegrando nossas vidas, nossos lares, nossas almas enquanto amassávamos barro. (PASSOS, 2025, p. 11)

A avó ãnan personifica o porto seguro bicudiano, mas vai além: transmite uma tecnologia de sobrevivência material e psíquica. O ato de "amassar o barro" e fazer cerâmica dialoga com a perspectiva de Solange Faladé (2004) sobre a transmissão psíquica e a linhagem estruturante. O sujeito humano é, antes de tudo, falado por aqueles que o antecederam. Ao modelar a argila, a protagonista reconecta-se com a terra, símbolo do equilíbrio psíquico que costura o visível e o invisível, o Orun e o Aiyê.

A avó assume a função de uma agência simbólica alternativa, transmitindo uma Lei que cura em vez de interditar ou inferiorizar:

— Vocês se esquecem muitas vezes de quem são e de onde vieram. Somos e viemos do mesmo lugar de origem da nossa pele preta, nossa África. Somos mulheres filhas da gigantesca Mãe África. Fomos feitas do barro de Nanã e recebemos o sopro da vida de Oxalá!” (PASSOS, 2025, p. 12)

Essa intervenção discursiva restaura a genealogia que o trauma colonial tentou apagar. Se o discurso do museu tenta fixar a personagem no lugar anônimo de "A Negra" (desprovida de história individual), a transmissão matrilinear da avó reinserte o sujeito em uma ancestralidade mítica divina e coletiva.

O Real do trauma irrompe na narrativa sem suavizações: “Mamãe morrera jovem vítima de feminicídio, nunca pegaram o culpado. Minha mãe se chamava Ewa”. A intersecção entre o racismo e a violência de gênero produz o que Maria Lúcia da Silva (2012) caracteriza como silenciamentos adoecedores. A impunidade do feminicídio é uma ferida aberta na história familiar, um não-dito social que ameaça se transformar em sintoma na filha. Contudo, o conto de Luana Passos se recusa a reduzir a figura materna à passividade da condição de vítima: evoca-a por meio do canto e da música protetora.

O choro da protagonista no espaço asséptico do museu — descrito poeticamente como “duas lâminas de água” — sinaliza o desencadeamento do próprio trabalho de luto. Na metapsicologia freudiana, enquanto a melancolia se

INDEXADORES:

caracteriza por um esvaziamento do ego que se identifica com o objeto perdido e destruído, o luto saudável permite chorar a perda para reaver a libido. O choro ali limpa o olhar poluído pelo quadro. Há uma identificação não com a dor da morte da mãe, mas com a força vital de sua herança.

O ápice dessa reorganização subjetiva se dá na restituição do próprio nome: “E, dessa vez, o suspiro de Dejápá, orúkọ, que lhe fortalecia”. Para compreender a magnitude política e clínica desse batismo ancestral, recorreremos ao conceito de Amefricanidade e à crítica linguística de Lélia Gonzalez (2020). Gonzalez apontava que o racismo opera na linguagem através do recalque das marcas da cultura africana no português falado no Brasil (o “pretuguês”). O colonizador nega a palavra ao colonizado, nomeando-o a partir de seus próprios significantes dominantes.

Recuperar e pronunciar o próprio Orúkọ (nome sagrado) constitui o que Gonzalez (2020) identificaria como o ato de o sujeito emergir de sua condição de “infans” — aquele que não fala e é falado por outro — para assumir sua própria palavra. “Dejápá” surge como um significante mestre (S1) autêntico, capaz de reordenar a cadeia de associações da personagem. Enquanto ela se via interpelada como “A Negra” de Tarsila ou a “Mulher de Atenas” de Chico, sua identidade estava alienada no desejo do Outro branco. Ao se nomear Dejápá, ela produz um corte na neurose racializada e resgata seu axé, encontrando a prometida “sensação de cura e de identidade”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: SAINDO DA MOLDURA

O encerramento do conto nos reserva um acontecimento clínico encarnado na fala de uma idosa anônima que passeia pelo museu:

— Bonita pintura, né menina? — Disse aquela senhora aproximando-se de Dejápá. — Mas, para entendê-la, querendo saber quem somos, é preciso sair da moldura. Nossas artes, nossas identidades, nossas culturas não cabem dentro de uma moldura. É como se tivéssemos que voltar no tempo, mas de corpo no presente. — Tem toda razão, senhora. — Disse fechando os olhos. Dejápá teve a sensação de estar amassando barro junto com a sua avó. (PASSOS, 2025, p. 13)

“Sair da moldura” ergue-se como a metáfora definitiva para a superação da alienação racial e dos limites estreitos impostos pelas representações da branquitude. A moldura é a linha de contenção colonial que tenta fixar e domesticar a alteridade da mulher negra na tela. Rompê-la significa compreender que o cânone estético e analítico ocidental é manifestamente insuficiente para circunscrever a complexidade da subjetividade amefricana.

Ao fechar os olhos e resgatar o “cheiro e a textura do barro”, Dejápá encerra sua travessia restabelecendo uma conexão sinestésica que cura a divisão entre

### INDEXADORES:



corpo e mente. Luana Passos tece uma narrativa que ilustra e vivifica as contribuições teóricas pioneiras de Virgínia Leone Bicudo, Neusa Santos Souza, Isildinha Baptista Nogueira e Lélia Gonzalez. O conto demonstra que a saúde mental e a emancipação da mulher negra passam, invariavelmente, pela desalienação do olhar do Outro, sugerindo que, contra a rigidez da tinta a óleo do privilégio estético, a maleabilidade do barro ancestral guarda a potência de plasticidade necessária para que o sujeito possa reescrever e moldar sua própria história.

## REFERÊNCIAS

BICUDO, Virgínia Leone. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. Org. Marcos Chor Maio. São Paulo: Editora Sociologia e Política, 2010.

FALADÉ, Solange. **Clinique des névroses: Le moi et l'autre**. Paris: Anthropos, 2004.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização (1930). In: **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud** (Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **O significado do corpo negro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

PASSOS, Luana. Meu Orúko é Dejápa. In: DOS SANTOS, Nágila Oliveira; DA SILVA, Andre Luiz dos Santos (Org.). **Mulheres de barro**. Quissamã: Editora Revista África e Africanidades, 2025.

SILVA, Maria Lúcia da (Org.). **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

## INDEXADORES:

