

EM T ESE

BELO HORIZONTE | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG

V. 32 N. 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitora: Prof.^a Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Prof.^a Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Prof.^a Maria Juliana Gambogi Teixeira

Subcoordenadora: Prof.^a Anna Palma

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Representantes da Área de Concentração Literatura Brasileira

Titular: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said

Suplente: Prof. Daniel Reizinger Bonomo

Representantes da Área de Concentração Literaturas Clássicas e Medievais

Titular: Prof. Teodoro Rennó Assunção

Suplente: Prof. Matheus Trevizam

Representantes da Área de Concentração Literaturas de Língua Inglesa

Titular: Prof. Marcel de Lima Santos

Suplente: Prof. Luiz Fernando Ferreira Sá

Representantes da Área de Concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas

Titular: Prof.^a Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Suplente: Prof.^a Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Titular: Prof.^a Aline Magalhães Pinto

Suplente: Prof.^a Ana Maria Chiarini

COMISSÃO EDITORIAL

Cíntia Maciel; Cláudia Rezende, Danilo de Athayde; Floriane Abreu da Silva; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu

CONSELHO EDITORIAL

Alice Carvalho Diniz Leite, UFMG; Ana Paula Arnaut, UC; Andréa Sirihal Werkema, UERJ; Antônio Marcos da Silva Pereira, UFBA; Bruna Stéphanie Oliveira da Silva, UFMG; Camila Carvalho, UFMG; Carla Dameane Pereira de Souza, UFV; Carolina Anglada, UFOP; Clara Matheus Nogueira, UFCG; Danielle Freitas Oliveira, UFMG; Davi Andrade Pimentel, UFRJ; Douglas Silva, UFMG; Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG; Emílio Maciel, UFOP; Eni Alves Rodrigues, UFV; Felipe Cordeiro, USP; Felipe Oliveira de Paula, SEC-BA; Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, UFRJ; Guilherme Gontijo Flores, UFPR; Gustavo Cerqueira Guimarães, UFMG; João Alves Rocha Neto, RME-BH; Jonas Miguel Pires Samudio, CEFET-MG; Josué Borges de Araújo Godinho, IFTM; Júlia Morena Costa, UFBA; Leonardo Bérenger, PUC-RJ; Lorena do Rosário Silva, UFMG; Luiz Fernando Ferreira Sá, UFMG; Luiz Henrique Silva de Oliveira, CEFET-MG; Luiz Gonzaga Morando, UFMG; Marcos Antônio Alexandre, UFMG; Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, UFMG; Matheus Trevizam, UFMG; Monaliza Rios Silva, UFAP; Mônica Medeiros Ribeiro, UFMG; Nabil Araújo, UERJ; Naiana Siqueira Galvão, UFNT; Paulo da Silva Gregório, UEC; Rafael Fava Belúzio, IFES; Rafael Guimarães Tavares Silva, UECE; Sara Rojo, UFMG; Tiago de Holanda Padilha Vieira, UFMG

PARECERISTAS AD HOC DESTE NÚMERO

Ailson Barbosa de Oliveira, Alexandra Santos Pinheiro, Aline Guimarães Couto, André Luís de Araújo, Andreia Alves Monteiro de Castro, Carla Cristina Guimarães, Célia Sebastiana Silva, Cristiane da Silva Alves, Cristina Loff Knapp, Daniel Puglia, Daniel Serravalle de Sá, Diamila Medeiros, Eclair Antônio Almeida Filho, Eduardo Marks de Marques, Elizabeth Gonzaga Lima, Erlândia Ribeiro da Silva, Fadul Moura, Fernanda Neves Lobo Caldeira, Fernanda Vieira da Silva Santos, Gabriel Felipe da Silva, Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade, Gracinara da Silva Teixeira, Grazielle Maria Valim, Gustavo Augusto de Abreu Clevelares, Hanna Simões, Janaina Jenifer de Sales, Júlia Vasconcelos Studart, Leonardo Davino de Oliveira, Lucas Zamberlan, Luan Queiroz da Silva, Marcela Santos Brígida, Mateus de Novaes Maia, Marcus De Martini, Talita Cassemiro Paiva Alves

DIREÇÃO DE ARTE

Emerson Eller, Carolina Fenati

PROJETO GRÁFICO

Priscila Justina, Eduardo Soares (Pi Laboratório Editorial), Fernanda Moregula

CAPA

Fernanda Moregula

REVISÃO

A revisão dos textos deste número foi de responsabilidade de seus respectivos autores e da comissão editorial.

SEÇÃO DE PERIÓDICOS

Gestão Editorial

Daniervelin Renata Marques Pereira

Coordenação Editorial

Stéphanie Paes

Secretaria

Ana Clara Souza Marques

Diagramação

Stéphanie Paes

EM TESE

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Pampulha

Belo Horizonte, MG, Brasil

CEP: 31270-901

emteseufmg@gmail.com

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

APRESENTAÇÃO

6

ESTUDOS LITERÁRIOS

11

Um jogo de desvelar e velar: o implícito na poesia de Ana Martins Marques

A play of unveil and veil: the implicit on Ana Martins Marques' poetry

Pablo Vinícius Nunes Garcia

Ausências que ainda falam: narrar para que não morram novamente

Ausencias que aún hablan: narrar para que no mueran nuevamente

Andréia Lourenço dos Santos

O caso do busto de mármore: a imaginação, a guerra e o real em *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, de Claude Simon

Le cas du buste de marbre: l'imagination, la guerre et le réel dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*, de Claude Simon

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

A mulher e o tempo: envelhecimento e liberação em “Hell’s Angels”, de Márcia Denser

Woman and time: aging and liberation in Márcia Denser's “Hell’s Angels”

Clarice Lima Borges Alves

Modernidade e reinvenção da paisagem nas *Illuminations* de Arthur Rimbaud

Modernité et réinvention du paysage dans les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes

Notas sobre autoria, morte e recepção em *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy

Notes on Authorship, Death, and Reception in Tatiana Salem Levy's *A Chave de Casa*

Aline Guimarães Couto

Ficção, leitura, utopia: possibilidades de sentido em Ricardo Piglia

Ficción, lectura, utopía: posibilidades de sentido en Ricardo Piglia

Gabriel Zupiroli de Almeida

De uma poética do resto a uma ética da sobrevivência: uma leitura da obra *poesia alguma*, de José G.

From a Poetics of the Remainder to an Ethics of Survival: A Reading of *poesia alguma*, by José G.

Aghata Kelma Palacio Gomes; Nataly Pinho Chaves

A danação do sujeito na era da modernidade: uma análise em “O ex-mágico da Taberna Minhota”

The Damnation of the Subject in the Modern Age: An Analysis of “O ex-mágico da Taberna Minhota”

Nathália Florido Osorio; Talita Vieira Barros

Ficções e fricções: o eu espelhado e despedaçado de *Molloy*, de Samuel Beckett

Fiction and friction: the mirrored and dismantled self of *Molloy*, Samuel Beckett

Maria Eduarda Paixão Alves

Martim e o estado provisório com os vegetais em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector

Martim and the provisional state with vegetables in *A maçã no escuro*, by Clarice Lispector

Fabício Lemos da Costa

ENSINO DE LITERATURA

216

De “pele negra” e cabelo “laranja”: como discentes do 6º ano de Pernambuco se autorrepresentam em personagens clássicos da *Eneida*

With “Black Skin” and “Orange” Hair: How 6th-grade Students in Pernambuco Represent Themselves Through the Classical Characters of the *Aeneid*

José Natal Souto Maior Neto

RESENHAS

237

Ler poesia com “olhos simultâneos”

Leer poesía con “ojos simultâneos”

Renata Caroline Penzani

DEFESAS DE DISSERTAÇÕES E TESES DE 2025

244

Apresentação

Nas páginas finais de *Mimesis*, depois de percorrer três milênios de literatura sob a aparência de uma arquitetura soberanamente deliberada, Erich Auerbach confessa que muitos dos seus textos lhe chegaram por encontros fortuitos e preferência pessoal, que as ideias diretrizes do livro só ganharam nitidez no caminho e que a escassez da Istambul da guerra, sem periódicos nem edições críticas confiáveis, talvez tenha permitido a própria existência da obra¹. Do acaso e da escassez, o filólogo extrai uma regra cuja severidade equilibra a liberdade crítica: o intérprete pode escolher e acentuar o que quiser, desde que a obra contenha aquilo que ele afirma encontrar. A regra retorna o leitor ao primeiro capítulo e ao pequeno fato de onde tudo partiu — a cicatriz que Euricleia reconhece ao lavar os pés de Ulisses e que o poema ilumina até o pormenor mais remoto; enquanto no *Gênesis* Abraão caminha três dias rumo ao monte sem que uma palavra diga o que lhe vai por dentro. Homero é fiel à *alétheia* dos gregos, a verdade que se diz como desocultação, e faz da literatura uma técnica da luz², já o relato bíblico guarda o essencial num fundo que a frase aponta e se recusa a entregar. Dessa diferença decorre a consequência que se costuma citar menos. O estilo que tudo mostra corteja seu ouvinte, e o estilo que retém o fundo o intima, exige interpretação e obediência, reivindica autoridade sobre o próprio mistério. A literatura moderna fez com essa segunda herança uma coisa estranha, ficou com a técnica e dispensou o fiador. O fundo permanece em cada obra que cala mais do que mostra, só que ninguém mais responde por ele, e é essa vacância que entrega o texto a quem lê.

A confissão parece escrita para quem apresenta um número atemático, no qual a unidade também pertence ao tempo posterior da leitura, quando pesquisas concebidas por caminhos independentes passam a ocupar uma mesma ordem e revelam afinidades nascidas apenas do convívio entre elas. O primeiro número do volume 32 da *Em Tese*, que abre o ciclo de publicações de 2026, reúne treze contribuições assinadas por dezesseis pesquisadores e pesquisadoras de quatorze instituições de todas as regiões do país, a propósito de obras compostas originalmente

¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

² TORRANO, Jaa. “O mundo como função de Musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

em quatro línguas, e o editor ou editora que escolhe continua obrigado a mostrar no conjunto aquilo que afirma encontrar. Eis o que afirmamos: postos lado a lado, estes trabalhos perguntam o que a forma literária faz com o real que recebe e quanto do recebido decide mostrar. A crítica se põe em movimento sempre diante de uma retenção, diante desta resistência à transparência, seja na cena interrompida, no arquivo parcial, no eu que não coincide com a própria narrativa ou no mundo vegetal que exige outra forma de escuta. Um dos artigos estuda o autor que se retira da própria capa, outro atravessa a província argentina atrás das mortas a quem a prosa devolve a palavra. Essa unanimidade, alcançada sem que os autores se soubessem de acordo, é a melhor prova de que o problema continua vivo, e as páginas seguintes permitem conferi-la texto a texto.

A seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** abre com “Um jogo de desvelar e velar: o implícito na poesia de Ana Martins Marques”, em que Pablo Vinícius Nunes Garcia, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), recusa a rubrica de poeta do cotidiano sob a qual Ana Martins Marques costuma ser catalogada e propõe ler suas cenas interrompidas pela lógica da sedução, em que o véu vale mais que o rosto. A Vitória de Samotrácia, evocada na abertura do artigo, dá a essa tese sua forma escultórica, pois a estátua sem cabeça e sem braços fascina justamente pelo que lhe falta, e algo semelhante fazem os poemas de Marques. No poema “Relógio”, um pinguim se deita na areia quente de Ipanema e uma baleia encalhada morre como em uma ópera, cantando, e são essas imagens, arbitrárias e singulares, que medem o dia e a noite no lugar dos ponteiros, são superfícies que se bastam e fascinam porque prometem uma profundidade que nunca chega.

A retenção muda de gravidade em “Ausências que ainda falam: narrar para que não morram novamente”, em que Andréia Lourenço dos Santos, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), acompanha Selva Almada na reconstituição dos assassinatos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín, crimes do interior argentino que permanecem impunes desde os anos 1980. A voz sóbria de *Garotas mortas*, que preserva as zonas de incerteza em vez de saturá-las de explicação, devolve espessura e peso a essas vidas e mantém aberto, na página, o processo que os tribunais arquivaram. O mesmo problema, o de escrever com o que sobrou dos mortos, retorna com outros papéis em “O caso do busto de mármore: a imaginação, a guerra e o real em *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, de Claude Simon”, no qual Lorenzo Barreiro, também da UNICAMP, parte do busto de um general jacobino que assombrava a casa de infância do romancista, imagem matricial dessa obra, para acompanhar a entrada das faturas de joalheiro e das

ordens de campanha do antepassado na ficção, papéis que conservam a aspereza do documento e que levam o ensaio a perguntar, com a imaginação material de Gaston Bachelard, o que a literatura fabrica com aquilo que se herda por escrito.

Duas matérias visíveis entre todas, o corpo e a cidade, sustentam os artigos seguintes. Em “A mulher e o tempo: envelhecimento e liberação em ‘Hell’s Angels’, de Márcia Denser”, Clarice Lima Borges Alves, da Universidade de Brasília (UnB), lê o conto em que Diana, dona do próprio dinheiro e da própria cama, toma por amante o jovem Robi, motoqueiro de dezenove anos, e verifica, com uma lucidez que o desejo adia sem desmentir, que a liberdade conquistada ao longo de uma vida tem seu prazo marcado no corpo. Denser, mostra o artigo, figura uma liberdade que convive com a solidão, e envelhecer, para uma mulher a quem quase tudo obedece, é assistir ao tempo desobedecer primeiro. Em “Modernidade e reinvenção da paisagem nas *Illuminations* de Arthur Rimbaud”, Gabriel Alves Fernandes, da Universidade Federal de Goiás (UFG), reabilita a paisagem (categoria que o estruturalismo aposentara junto com o referente) e revela que as cidades dos poemas em prosa, com seus céus de cristal cinzento e suas pontes que se multiplicam umas nas outras, existem apenas no idioma que as ergue e ainda assim registram o século inteiro, experiência em que sujeito, mundo e linguagem se transformam reciprocamente. A hesitação de Antonio Candido diante dessa poesia, “não tenho certeza se é mesmo assim”, recuperada pelo artigo, talvez seja um elogio.

A figura do autor, morta por decreto em 1968 e desde então mais comentada do que muitos vivos, ocupa os dois artigos seguintes. Em “Notas sobre autoria, morte e recepção em *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy”, Aline Guimarães Couto, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cruza a autoficção com a estética da recepção para examinar o romance feito da matéria reconhecível da vida da romancista, a começar pela chave da casa de Esmirna que dá título ao livro, e conclui que os vestígios biográficos produzem uma figura autoral instável, personagem entre personagens que apenas o leitor, cotejando vida e invenção, consegue manter de pé. A conclusão se agrava em “Ficção, leitura, utopia: possibilidades de sentido em Ricardo Piglia”, de Gabriel Zupiroli de Almeida, da Universidade de São Paulo (USP), dedicado a *Os diários de Emilio Renzi*, obra em que o argentino passou meio século reescrevendo a própria vida sob o nome de outro. A ficção pigliana, sustenta o artigo, é um modo de ler e ordenar o mundo, praticado nas formas breves e em suas séries, e a utopia, para ele, cabia numa citação de Burroughs que Renzi copia no diário, numa sexta-feira de abril, “Porque eu crio um mundo imaginário — sempre imaginário — em que eu gostaria de viver”.

Escrever e ler pertencem ali ao mesmo regime, o único em que o projeto de Piglia de tornar-se outro poderia se cumprir.

Do autor que vira personagem ao poeta que se esconde no próprio nome, o passo é curto. Aghata Kelma Palacio Gomes, da Universidade Federal do Ceará (UFC), e Nataly Pinho Chaves, do Instituto Federal do Ceará (IFCE), dedicam “De uma poética do resto a uma ética da sobrevivência: uma leitura da obra *poesia alguma*, de José G.” a um livro assinado em minúsculas cujo título inverte, quase um século depois, o *Alguma poesia* da estreia de Drummond, como se a tradição inteira retornasse em um instante. Construído com cacos e traduções interrompidas, o livro reduz a forma soneto (“quase” em branco) a um único verso, “me calo se o silêncio já diz tudo”, e as autoras mostram que sobreviver, nessa poesia, é ofício de quem aprendeu a morar nos restos, os seus e os da tradição. Sobreviver é também o drama do ex-mágico de Murilo Rubião. Em “A danação do sujeito na era da modernidade: uma análise em ‘O ex-mágico da Taberna Minhota’”, Nathália Florido Osorio e Talita Vieira Barros, do Instituto Federal Fluminense (IFF), releem o “mágico de verdade” que perde os prodígios no dia em que se torna funcionário público e mostram, com a Grande Depressão ao fundo, que a burocracia extingue milagres com a mesma eficiência com que a quebra de 1929 extinguiu fortunas; abalo este que a narrativa registra também na forma, quebrando causalidade e linha do tempo como se o próprio conto tivesse perdido a magia da explicação.

Dois artigos estendem essa crise ao sujeito que narra. Em “Ficções e fricções: o eu espelhado e despedaçado de Molloy, de Samuel Beckett”, Maria Eduarda Paixão Alves, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), acompanha os dois narradores espelhados do romance, Molloy e Moran, um já em ruína, outro definhando à vista do leitor, que escrevem para se reconstituir e encontram na própria escrita o obstáculo, pois a ficção, como demonstra o artigo, desnuda o corte entre o relato e a experiência de quem o assina. A ficção organiza as lacunas da autorreflexão e converte a busca de coerência em fricção e despedaçamento. Do eu refratado ao humano que perde seus contornos, “Martim e o estado provisório com os vegetais em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector”, de Fabrício Lemos da Costa, da Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED-AP), desloca o problema para o encontro com outras formas de vida. Seguimos Martim, que, em fuga por um crime que supõe ter cometido, atravessa um jardim da “era terciária” e suspende na vizinhança das plantas a identidade que o acusava. Com a filosofia vegetal de Emanuele Coccia e o rizoma de Deleuze e Guattari, o artigo lê nesse convívio provisório com o informe uma cena rara de nossa ficção, o homem que

por um tempo se desliga da linguagem verbal e atende ao que o romance chama de silêncio das plantas.

A seção **ENSINO DE LITERATURA** leva o problema à sala de aula. Em “De ‘pele negra’ e cabelo ‘laranja’: como discentes do 6º ano de Pernambuco se autorrepresentam em personagens clássicos da *Eneida*”, José Natal Souto Maior Neto, da Universidade de Pernambuco (UPE), relata sua experiência com discentes de uma escola pública de Carpina - PE convidados a roteirizar o Livro I do poema em versão adaptada. Um clássico se conserva assim, tomando emprestado o rosto de quem o lê.

Na seção **RESENHAS**, Renata Caroline Penzani, da Universidade Federal Fluminense (UFF), lê *Fazer círculos com mãos de ave*, de Ana Estaregui, publicado pela Editora 34, em “Ler poesia com ‘olhos simultâneos’”. A resenha acompanha a construção circular do livro, no qual a forma das palavras participa do movimento daquilo que nomeiam, a poeta desenha a palavra tamanduá atenta ao seu movimento comprido, e o beija-flor, batendo pálpebras como asas, percebe o mundo voando para trás. Os olhos simultâneos do título designam a atenção capaz de perceber, sob o poema, o poema, e serviriam de divisa a este número inteiro. Encerra a edição o registro das **TESES E DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS EM 2025** no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, cumprindo o papel da revista em divulgar e celebrar as pesquisas realizadas pelos pesquisadores da instituição.

Piglia, lembrado num dos artigos desta edição, escreveu que a literatura é uma forma privada de utopia. Os treze trabalhos deste número desmentem o adjetivo, porque tomam a utopia privada de cada texto, seu fundo guardado, sua fratura ou seu silêncio de origem, e a convertem em argumento público e, no melhor dos sentidos, comum. A edição principia com um jogo de desvelar e velar e termina sob o signo dos olhos simultâneos. O fundo que Auerbach viu na prosa bíblica teve um deus por fiador. Hoje tem leitores por herdeiros, e é para formá-los, em tese e em ato, que esta revista existe.

Desejamos boas leituras!

Comissão Editorial

Cíntia Maciel, Cláudia Rezende, Danilo de Athayde, Floriane Abreu da Silva, Laura Ribeiro Araújo, Vinícius Cassiano Campos Abreu



EM (T)ESE

ESTUDOS LITERÁRIOS

PÁGINAS 11 A 215

Um jogo de desvelar e velar: o implícito na poesia de Ana Martins Marques

A play of unveil and veil: the implicit on Ana Martins Marques' poetry

Pablo Vinícius Nunes Garcia
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
pablogarcia.vn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4554-009X>

RESUMO: Este artigo investiga as implicações dos gestos de exibição e ocultamento na poesia de Ana Martins Marques. Com frequência, a poeta narra e descreve cenas de maneira lacunar, deixando implícita parte de suas tramas. Com isso, o leitor é estimulado a imaginar o que não foi dito em relação às recordações e vivências transmitidas pelos poemas, envolvendo-se no ato de cocriar. Contudo, a presença do implícito na poesia de Marques aponta igualmente para uma utilização performativa da linguagem, mais interessada em produzir imagens, que bastam por si mesmas em sua incompletude, do que se alinhar a uma orientação referencial e funcionalmente comunicativa. Desse modo, os lapsos intencionalmente projetados pela poeta adentram a sua experiência estética, dispensando a completude do sentido. Em suma, este estudo examina, de duas formas, o emprego do conteúdo implícito na lírica da poeta, mobilizando formulações referentes à sedução, que consiste precisamente no disfarce e na produção de aparência.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea; Ana Martins Marques; implícito; sedução.

ABSTRACT: This article investigates the implications of gestures of display and concealment in the poetry of Ana Martins Marques. Frequently, the poet narrates and describes scenes in a laconic manner, leaving parts of their plots implicit. This encourages the reader to imagine what has not been said in relation to the memories and experiences conveyed by the poems, engaging in the act of co-creation. However, the presence of the implicit in Marques' poetry also points to a performative use of language, more interested in producing images that are sufficient in themselves in their incompleteness than in aligning with a referential and functionally communicative orientation. Thus, the lapses intentionally projected by the poet enter into her aesthetic experience, dispensing with the completeness of meaning. In short, this study examines, in two ways, the use of implicit content in the poet's lyricism, mobilizing formulations related to seduction, which consists precisely in disguise and the production of appearance.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Ana Martins Marques; Implicit; Seduction.

Introdução

Esculpida durante o período helenístico, a Vitória de Samotrácia está exposta no Museu do Louvre, em Paris, desde a segunda metade do século XIX. Em 1863, o bloco principal da escultura foi encontrado por Charles Champoiseau, arqueólogo amador incumbido, por Napoleão II, de encontrar e trazer, de suas viagens, objetos que pudessem ser expostos no mais conhecido museu da França. A escultura da deusa Nice, encarregada por Zeus do papel de comunicar o triunfo da parte vencedora nos campos de batalhas, jazia em um santuário em ruínas na ilha grega de Samotrácia. Posteriormente, outros pedaços foram descobertos, tendo a obra passado também por um trabalho de reconstrução, em gesso, visando restaurar a asa direita, a ponta da asa esquerda e grande parte do busto (Imbroisi; Martins, 2025).

Mas a escultura nunca pôde ser inteiramente recomposta, permanecendo sem os braços e sem a cabeça, de modo que não se saiba exatamente o gesto em que a deusa foi representada. Possivelmente, o escultor pretendeu figurar a divindade comunicando a vitória após alguma batalha no mar, já que se encontra sobre a proa de um navio, tendo as vestes, molhadas dos respingos das ondas, colando-se sensualmente ao corpo da deusa, do qual pendem os drapeados do tecido ao vento. Apesar de incompleta, a estátua é de singular beleza, e talvez o fascínio que exerça se deva justamente à sua apresentação lacunar, de modo a oferecer, como experiência estética, tanto a conjectura ou sugestão daquilo que falta quanto a própria incompletude bastando a si mesma, isto é, a experiência do lapso, da apreensibilidade faltante, órfica.

É esse o princípio constitutivo de parte da lírica de Ana Martins Marques, que buscamos aqui examinar. Na fortuna crítica da autora, muito se fala do teor fotográfico de sua poesia. Para Marcos Siscar, a “retórica da imagem é um dos traços distintivos mais evidentes da poesia de Marques e aqui [em *O livro das semelhanças*] ganha tal intensidade que chega a encontrar um ponto de saturação, tratado inclusive de modo lúdico” (Siscar, 2015). Aulus Mandagará Martins e Mariane Pereira Rocha (2018) pensam no aspecto fotográfico da poesia de Marques enquanto recurso para conservar fragmentos do vivido, relacionando-o

ao “desejo de recolher os vestígios, por menores que sejam, de uma existência, conferindo importância, dessa maneira, a esses pequenos e discretos eventos, que não devem, portanto, ser esquecidos” (Martins; Rocha, 2018, p. 189).

É patente o forte apelo visual da obra da poeta mineira, contudo, suas imagens nem sempre se ligam à apresentação clara de uma cena ou de uma situação. Por vezes, elas vêm a compor tramas lacunares, nas quais os versos explicitam determinados elementos ao passo que, por outro lado, algo é velado, conservando-se no máximo como sugestão. Alguns poemas de Marques, portanto, executam um disfarce ou um desvio. Dessa forma, objetiva-se aqui examinar as consequências desse jogo de exposição e omissão, a partir da análise de um conjunto de poemas.

A interlocução em lusco-fusco

Além do forte cariz imagético, a lírica de Marques frequentemente contém a exploração breve e moderada da subjetividade, sem efusão sentimental. Paulo Benites observa que os poemas da autora em parte “se abrem para a subjetividade. Ao contrário dos poemas que se fecham e se querem mais objetivos, estes outros coadunam pensamentos, memórias, subjetividades que se abrem para um nível de aprofundamento da linguagem e do pensamento poético” (Benites, 2018, p. 282-283). No primeiro poema a ser comentado, colocam-se em cena tanto o sentimental e o subjetivo quanto o âmbito exterior, concreto. Trata-se de “sala”, da seção “Arquitetura de interiores”, presente em *A vida submarina*:

na sala decorada
pela noite
e pelo imenso desejo,
nossas xícaras
lascadas. (Marques, 2009, p. 33)

Trata-se de um poema curto — como muitos da autora o são —, pelo qual visualizamos, como elementos objetivos, a sala e as xícaras lascadas. A ambientação está a cargo dos signos “noite” e “imenso desejo”, sendo o segundo totalmente abstrato, enquanto o primeiro, com algum nível de objetividade, não deixa de ser insinuante. Não sabemos se a sala está escura ou artificialmente iluminada; se está à luz de velas, dado o cenário ligeiramente erótico aí delineado, ou à luz elétrica.

Devido a esse teor levemente erótico do poema, logo imaginamos tratar-se de um casal. O eu poético de Marques amiúde se põe em interlocução com um objeto amoroso, utilizando a segunda pessoa do singular ou a primeira do plural.

No entanto, pouco é mostrado da cena e das ações desse casal. Aliás, sequer sabemos se o casal já se consolidou como um casal ou se são pessoas que ainda não integram uma relação amorosa ou, no mínimo, uma parceria sexual. A natureza da ligação emocional desses sujeitos está, pois, oculta, porque não há qualquer declaração de amor ou de afeto; há apenas a atmosfera em que freme o desejo. Não é explicitado, ademais, se dividem a casa ou se se trata de uma visita. Isso não ocorre apenas em decorrência do laconismo do poema, mas também porque ali se efetua um desvio. Logo após ser mencionado o item erótico por excelência, o “imenso desejo”, surge um detalhe material, as xícaras. É interessante notar que a apreensão desse detalhe contrasta com o adjetivo “imenso” do verso anterior, como se a câmera poética desse um *close* em parte do quadro depois de exibi-lo em um plano mais amplo.

A apresentação de uma cena, ou a possibilidade de uma narrativa envolvendo o sujeito poético e seu objeto potencialmente amoroso, é interrompida. Das xícaras, infere-se a ideia de familiaridade ou de intimidade entre o casal. Já que estão lascadas, possivelmente as xícaras são velhas. Mas tudo fica no registro da conjectura, haja vista a concisão do poema. Havendo aí uma trama amorosa, esta é apenas insinuada.

Contudo, a presença de um casal é apenas uma das possibilidades. Não sabemos se a cena descrita é estrelada de fato por um casal, formado ou em potencial, ou por um grupo de pessoas ali reunidas sob uma atmosfera de desejo, desejo que talvez sequer corresponda diretamente à atividade erótica. O ocultamento de informações e a brevidade do que é exposto favorecem um considerável escopo de significação ao poema de Marques, dadas as possibilidades que se oferecem à imaginação a respeito da cena apresentada.

Procedimento semelhante, de ocultamento, é observado em outro poema da mesma seção da *A vida submarina*, “camas de solteiro”, cujas faces implícitas são plasmadas por uma extrema economia linguageira:

sob as flores das camisolas
— pequenas, iguais —
duas solidões
guardadas
lado a lado. (Marques, 2009, p. 34).

Novamente, pouco é mostrado. Depreende-se a ironia do título: a cama em que os sujeitos dessas solidões estão deitados não é de solteiro. Trata-se

provavelmente de um casal, figurado metonimicamente, repousando sobre a mesma cama, mas o elemento da solidão aponta para algo de estranho na relação entre os dois indivíduos. Estaria a poeta fazendo-nos entrever duas pessoas que, apesar de ainda em convivência, não mais se amam? Ou Marques estaria apontando que há distâncias que sequer o amor pode transpor? Embora duas pessoas se mantenham em relação amorosa, o âmagio de cada uma talvez seja inacessível ao objeto amado. Assim como em “sala”, a exposição da relação entre os sujeitos representados é exígua e, da mesma forma, o poema fornece poucas respostas, sendo o leitor convidado a preencher o entorno dos poucos detalhes mostrados.

A fim de demonstrar satisfatoriamente o procedimento de ocultamento realizado pela autora, atenhamo-nos a “Aquele quarto de hotel”, poema constante do livro *Risque esta palavra*, publicado em 2021:

O tempo concentra-se no encontro
como a doçura no figo
confundem-se teu nome e o nome do mar
estrangeiro
teu corpo e a laranjeira acesa
no pátio do hotel
e ainda todas as pequenas coisas
que não aconteceram
a partir deste encontro
para nenhum futuro (Marques, 2021, p. 55)

O poema integra a seção intitulada “Postais de parte alguma”, na qual há uma série de poemas cuja temática é a viagem. É a recordação de uma viagem, e a reflexão do sujeito lírico em torno dela, que possivelmente estão aí dados, a partir de um encontro então ocorrido, mas que parece não ter tido maiores consequências. Sugere-se um encontro fortuito, mas não se sabe qual a natureza da breve relação formada entre o enunciador e aquele/a que se conheceu no hotel, se corresponde a um caso amoroso frustrado, a um rápido encontro sexual, a uma amizade que não pôde se consolidar. É certo que a menção ao corpo, junto à laranjeira cheia de frutos, “acesa”, confere um tom levemente erótico à recordação, permanecendo o caso descrito inconcluso, no entanto, para o leitor.

O texto não nos permite formar convicções sobre o que se passou, exceto que a relação não se estendeu, produzindo uma lembrança agrídoce. A voz lírica atribui valoração positiva ao encontro — ou aos encontros, de maneira geral, já que o sentido dos dois primeiros versos pode ter alcance tanto extensivo quanto específico

—, como algo de que se recorda afavelmente — atente-se à comparação com a doçura da fruta —, contudo, ao mesmo tempo, há um resíduo de melancolia pela descontinuidade do contato, privando o sujeito poético daquilo que poderia ter sido vivido, mas não foi.

Muitos dos poemas da autora soam como uma confissão, como exposição da intimidade, aproximando-se nesse sentido da poética de Ana Cristina César. Não há um uso ritualístico da linguagem que a oriente na produção do hermetismo, tampouco vemos uma poesia voltada à metafísica, de modo que houvesse a tensão entre a capacidade expressiva da linguagem e a inefabilidade das experiências espirituais ou religiosas. Os sentidos produzidos pelos encadeamentos sógnicos de Marques são, sem dificuldade, visualizáveis, mas muito do que compõe os contextos delineados em alguns de seus poemas se mantém implícito. Com essa interlocução esburacada, repleta de não ditos, a poeta parece conclamar o leitor a agir como co-autor, cobrindo com sua imaginação o que está penumbroso, lacunar.

No livro *As formas do silêncio*, Eni Orlandi discorre sobre a multiplicidade da significação possibilitada pelo silêncio, pelo não dito, pelo implícito:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. É o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (Orlandi, 2007, p. 47)

Seguimos o raciocínio da autora quando falamos em “implícito” ou “ocultamento”, isto é, o conteúdo não expresso na poesia de Marques, mas que está lá, gerando significação e conclamando o leitor a imaginar as possibilidades por ele abertas. Por outro lado, pode-se também apreciar os poemas em sua incompletude, como estruturas semânticas irresolutas, sem que suas lacunas sejam preenchidas. Embora não se materialize em linguagem verbal, o silêncio significa, produz implicações. É com a investigação dessas implicações que prosseguimos com nosso estudo.

Sedução

Em face do desvio deliberado das funções comunicativa e representacional da linguagem, cobrindo de omissões o conteúdo transmitido por seus poemas, pode-se dizer que Marques introduz em sua lírica o expediente da sedução, mediante a

estrutura do véu. O véu é um artifício que se presta, justamente, a engatilhar os arranjos de exposição e velamento, conforme conceitua Joel Birman:

Na estrutura do véu, existe no sujeito a demanda de explicitar algo que ao mesmo tempo se camufla, de maneira a se fundir a apresentação de alguma coisa com o seu próprio ocultamento. Existe a promessa de que se tem algo precioso para oferecer, mas que não se evidencia de imediato e que se esconde como um grande segredo. É essa marca capital de lusco-fusco e de claro-escuro, fundadora da estrutura do véu, que nos leva a dizer que o objeto do desejo é obscuro e indizível. A exibição total do objeto retira dele a sua graça e o seu fascínio e, conseqüentemente, o seu poder de provocar desejo. (Birman, 1999, p. 61)

Segundo o autor, o poder da sedução consiste em “imprimir vitalidade no outro” (Birman, 1999, p. 127), mobilizando seu desejo. Por meio do implícito, do não exposto, a sedução consiste na manutenção da abertura pulsional, conservando ativa a subjetividade desejante (Birman, 1999). Daí a incompletude referencial, em Marques, ser sedutora, pois dá vazão ao desejo do leitor, imbuído de imaginar o que não está dado, mas apenas sugerido, conforme as direções basilares dadas pelos poemas. Portanto, a poeta projeta um círculo de possibilidades dentro do qual se moverá o desejo do leitor, em sua atividade hermenêutica exigida pelo inacabamento das cenas narradas e descritas.

Segundo Alexandre Nodari, a referência, no discurso literário, “não coincide mais plenamente consigo mesma, remetendo também a *outra coisa*, em aberto; marca a si mesma, mas também a sua inadequação, a sua abertura indeterminada a outros sentidos” (Nodari, 2019, p. 7, grifo do autor). O pesquisador, assim, sugere a contribuição do leitor na ação significativa da literatura, pois esta nunca ofereceria a completude do sentido, definitivo e acabado. Ao reduzir a referencialidade das cenas projetadas, velando-lhes grande parte, é com esse “em aberto” da significação, característico da literatura, que a poesia de Marques parece jogar, exacerbando-o, fazendo-o emergir como questão.

Da figura de Penélope, a esposa de Odisseu, depreendem-se implicações para a discussão que aqui se propõe. Participando de uma série de poemas de *A vida submarina*, a personagem mitológica ocupa um lugar de destaque na lírica da autora. No poema de Homero, sabemos que, como forma de se esquivar das propostas de casamento que recebia durante a longa ausência de seu esposo, Penélope prometera a seus pretendentes que estaria pronta a se casar de novo assim que terminasse de cerzir uma mortalha. Durante a noite, porém, desfazia o que tecera durante o dia.

Na fortuna crítica da poeta, há o entendimento de que sua reinterpretação do mito de Penélope — além de destacar uma figura feminina que, na *Odisseia*, é relegada a um papel menor em favor da centralidade de seu cônjuge — funciona como analogia para a própria escrita literária, levando em conta o empenho palimpséstico que muitas vezes a conduz (Pereira, 2022). Seguindo esse raciocínio, pode-se pensar na personagem também em relação aos velamentos e desvelamentos realizados por Marques. Se a autora não conclui a tecitura de suas tramas, seduz o leitor a finalizá-las, iluminando com sua imaginação o que é deixado em penumbra. Existe a opção, no entanto, de deixar a mortalha interminada.

A tecitura inacabada

A opção não hermenêutica, que não busca além do que é exibido e se detém na superfície da malha de signos e imagens, é outra direção que a lírica de Marques nos aponta. O lapso, conseqüentemente, torna-se elemento constitutivo de sua poesia. Em “Carta a Safo”, de *Da arte das armadilhas*, publicado em 2011, está bem exemplificado esse mecanismo de presença e ausência, de incompletude do signifiante:

perto []
escuta

] noite e cabelos [

...
inadvertidamente

é doce []
era doce
porém
tu []

entre automóveis e pássaros
queimarei para ti

longe []
escuta

diante [distante (?)] de ti

o [mesmo] mel
há milênios

teu corpo quebrado pelo amor
[] infinitas estrelas [sobre]
[uma] pequena praia

vem
 veloz
 [] escrita
 [] brilhando]
 combater [comigo]
 [contra mim]

 pequena
 e no entanto

 também ardo
 [de desejo] por

 nem céu
 nem setas

 Eros e
 [outros] erros

 mas para um tempo intenso
 e sem cuidados
 vigorosamente pelas tuas mãos
 eu... (Marques, 2011, p. 39–40).

O poema parodia o estado fragmentário em que os poemas de Safo chegaram à contemporaneidade, jogando inclusive com o trabalho de filólogos e estudiosos da literatura da Antiguidade de tentar completá-los, ao identificarem as palavras prováveis nos textos originais. “Carta a Safo” não só traz espaços em branco onde deveriam estar palavras, como tensiona em incerteza as situadas entre colchetes. Reúnem-se, em uma disposição de exibições e ocultamentos, as palavras que “efetivamente” estão ali, as que “hipoteticamente” estão ali e as que não puderam ser resgatadas, as lacunas do texto. O efeito de beleza, não obstante, é gerado, e talvez justamente em razão da defasagem comunicativa provocada pela falta de signos, os quais, em um texto “íntegro”, estariam presentes. O poema, então, se evidencia como obra estética e de linguagem, dobrado sobre si mesmo, subvertendo a função referencial e a finalidade discursiva. As possibilidades de preenchimento das lacunas são prescindíveis.

Em *O livro das semelhanças*, sua coletânea lançada em 2015, no poema “Capa”, constante da metalinguística seção intitulada “Livro”, Marques parece reafirmar pelo menos a sua poesia como discurso suficiente em si mesmo, pois a mencionada seção se refere ao próprio exemplar que o leitor segura nas mãos:

“Biombo”, como metáfora de “capa”, sinaliza a ideia de separação entre a realidade contida no livro e a realidade fora dele, levando-nos a pensar não na autonomia absoluta do discurso literário — pois, sem qualquer nível de referencialidade no plano concreto, o sentido se torna ínvio —, mas em uma autonomia relativa que aponta, sobretudo, para a linguagem literária enquanto criação estética, na qual as funções discursivas da linguagem podem ser desviadas, eventualmente cedendo lugar ao jogo.

E no jogo, como define Johan Huizinga, vigora “uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e *é* ordem” (Huizinga, 2005, p. 13, grifo do autor). Portanto, Marques propõe — ou antes, esclarece — a poesia como domínio regido por códigos próprios, como ordem divergente dos princípios convencionais da linguagem. Esta, no âmbito poético, revela implicações outras. Em seus gestos de exibição e de velamento, rompendo com a clareza comunicacional da linguagem discursiva, na qual busca-se evitar os ruídos e os lapsos, a poeta faz de sua lírica um jogo de aparências, o que pode ter como consequência o recaimento da dúvida sobre as verdades confessadas por seu sujeito poético, que então não estaria narrando uma vivência, uma recordação, mas deliberadamente brincando com a produção de imagens, intencionalmente imprecisas e vagas, retirando-lhes o papel de uma apresentação plena. A autora acrescenta, destarte, mais uma camada de ficcionalidade.

Nesse sentido, sua lírica encontra novamente as propriedades da sedução, segundo as formulações não mais de Joel Birman, mas as de Jean Baudrillard. O filósofo francês define a sedução como o poder “de tudo subtrair a sua verdade e de fazê-lo retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de frustrar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder; fazer voltar sobre si mesmas todas as aparências” (Baudrillard, 1992, p. 13). Portanto, a sedução não estaria voltada à produção ou à revelação de um sentido — e sequer precisa fazer imaginar um sentido —, pois corresponde a um arranjo que não ultrapassa o domínio das aparências, ou melhor, circunscreve-se ao domínio das aparências, ainda que se possa ter a ilusão de que algo implícito deva vir à tona, pois a sedução “retira alguma coisa da ordem do visível” (Baudrillard, 1992, p. 43).

O pensador, assim, propõe a sedução como um “abismo superficial” (Baudrillard, 1992, p. 78), em vista de sua experiência de vertigem. Uma vertigem,

entretanto, que não leva a qualquer profundidade, ficando restrita à superfície, produzindo fascínio por meio simplesmente das imagens que engendra, sugerindo e, ao mesmo tempo, frustrando a expectativa de que há algo por trás. Em uma conceituação que julgamos bastante feliz, tendo em vista a lírica de Marques, Baudrillard pontua que a sedução “é um adorno, faz e desfaz as aparências, tal como Penélope fazia e desfazia seu bordado e, sob seus dedos, o próprio desejo se fazia e desfazia. Pois quem manda é a aparência e o domínio das aparências” (Baudrillard, 1992, p. 100). Baudrillard (1992) estabelece assim a sedução como expediente da ordem do signo, da estética, do artifício, em vez de afirmá-la como parte da dinâmica do erotismo e do sexo, pois o que importa para a sedução é sobretudo o jogo, o desafio, a dissimulação; em suma, o artificial em desfavor do natural. Para além da produção de não ditos que requisitarão o desejo do leitor em favor de sua completude, a sugestividade da poesia de Marques, portanto, pode ser também pensada como arbitrariedade de imagens descomprometidas com o desvelamento de algo a mais, imagens que encantam por si mesmas, fecham-se em si mesmas, embora insinuentes. Há o segredo, mas nada além do segredo.

Para João Mostazo, a lírica de Marques é marcada pela “concepção da realidade e da linguagem como um conjunto de estilhaços” (2024, p. 14), daí a cisão entre o real e a referencialidade pela linguagem, esta última estando assinalada por uma desconfiança, quanto à sua capacidade de representação, por parte da autora (Mostazo, 2024). Complementando as observações do autor, diríamos que isso explicaria o caráter fragmentário e lacunar de parte de suas composições, nas quais também se pode apontar a vivência da perda: se muitos poemas aparentam trazer recordações, a insuficiência da memória em reproduzir plenamente o vivido se manifestaria por meio dos não ditos que matizam a descrição das situações. Adviria, dessa forma, a labilidade da memória, incapaz de fixar todo o conteúdo vivencial e deixando parte deste, inevitavelmente, ao esquecimento.

Contudo, outra maneira de interpretar tal traço na obra da poeta é entender que seu uso da linguagem é muitas vezes mais performativo do que referencial. Como vínhamos defendendo, sua urdidura poética é transformada em jogo, propositadamente afastada do real, tornando sua linguagem arbitrária, mais interessada em um desfile de imagens do que em assentar-se sobre a realidade representável, embora o vestígio desta não deixe de permanecer. Essa forma de utilização da linguagem é bastante observável no poema “Relógio”, de *Da arte das armadilhas*:

De que nos serviria
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:
é dia

as roupas escuras:
é noite

se partes com a faca uma laranja
em duas:
dia

se abres com os dedos um figo
maduro:
noite

se derramamos água:
dia

se entornamos vinho:
noite

quando ouvimos o alarme da torradeira
ou a chaleira como um pequeno animal
que tentasse cantar:
dia

quando abrimos certos livros lentos
e os mantemos acesos
à custa de álcool, cigarros, silêncio:
noite

se adoçamos o chá:
dia

se não o adoçamos:
noite

se varremos a casa ou a enceramos:
dia

se nela passamos panos úmidos:
noite

se temos enxaquecas, eczemas, alergias:
dia

se temos febre, cólicas, inflamações:
noite

aspirinas, raio X, exame de urina:
dia

ataduras, compressas, unguentos:
noite

se esquento em banho-maria o mel que cristalizou
ou uso limões para limpar os vidros:
dia

se depois de comer maçãs
guardo por capricho o papel roxo-escuro:
noite

se bato claras em neve:
dia

se cozinho beterrabas grandes:
noite

se escrevemos a lápis em papel pautado:
dia

se dobramos as folhas ou as amassamos:
noite

(extensões e cimos:
dia

camadas e dobras:
noite)

se esqueces no forno um bolo
amarelo:
dia

se deixas a água fervendo
sozinha:
noite

se pela janela o mar está quieto
lerdo e engordurado
como uma poça de óleo:
dia

se está raivoso
espumando

como um cachorro hidrófobo:
noite

se um pinguim chega a Ipanema
e deitando-se na areia quente sente ferver
seu coração gelado:
dia

se uma baleia encalha na maré baixa
e morre pesada, escura,
como uma ópera, cantando:
noite

se desabotoas lentamente
tua camisa branca:
dia

se nos despimos com ânsia
criando em torno de nós um ardente círculo de panos:
noite

se um besouro verde brilhante bate repetidamente
contra o vidro:
dia

se uma abelha ronda a sala
desorientada pelo sexo:
noite

de que nos serviria
um relógio? (Marques, 2011, p. 23–27).

Tem-se a apresentação de um cotidiano que passa ao largo da instrumentalização. O objeto pragmático, de mensuração do tempo, o relógio, cede espaço a um desfile de imagens a marcar o dia e a noite, tendo sua dispensabilidade declarada pela indagação feita no primeiro e no último dísticos. Com isso, é sugerida uma ordem própria que não remonta à da “vida real”, isto é, o poema se abre a um processo de fabulação, insinuando-o como procedimento da criação poética.

É sensível a arbitrariedade das ligações entre as imagens e os períodos do dia e da noite, ainda que um vínculo sutil se conserve, embasado especialmente nas cores: as roupas brancas e o dia, as roupas escuras e a noite, o branco das claras em neve e o dia, o roxo do papel e das beterrabas e a noite. Contudo, o efeito dessas correspondências é a beleza, não a verossimilhança. Outra vez sobreleva-se

o aspecto lúdico, a brincadeira com os signos. “Relógio” expõe-se como um jogo, com sua ordem própria.

O que se oculta em “Relógio”, ou antes, é tornado quase inexistente, é a conexão lógica entre as imagens e os períodos do dia, evidenciando esses poemas como produtos estéticos, aparência, superfície, por baixo da qual não há qualquer “significação profunda”, pois aí não se dispõem metáforas ou alegorias. O manejo dos signos, ordenados em favor da beleza e do apelo sensorial, se presta ao fascínio, à sedução do leitor.

Simula-se o prosaísmo do cotidiano, produzindo a impressão de regularidade dos acontecimentos que marcam o dia e a noite, como se se tratasse de uma rotina. Contudo, o poema salienta seu descolamento do real especialmente por meio dos trechos “se um pinguim chega a Ipanema/ e deitando-se na areia quente sente ferver/ seu coração gelado:/ dia” e “se uma baleia encalha na maré baixa/ e morre pesada, escura,/ como uma ópera, cantando:/ noite”, dado seu evidente teor fantasista. Ademais, o poema conduz seus sentidos à abstração nos dísticos “(extensões e cimos:/ dia” e “camadas e dobras:/ noite)”, quebrando por um momento o padrão de materialidade das imagens, ou, ao menos, escondendo a que objetos concretos esses signos se ligam.

Em vez de um retrato do cotidiano ou de uma evocação memorialística, “Relógio” traz uma constituição poética e fabulada do dia e da noite, daí a não aderência do poema aos meios objetivos de se medir o tempo, pois são a atividade imaginativa, o alastramento gratuito das imagens e a mobilização sensorial que regem a composição. O poema em estudo é um discurso a seduzir a si mesmo, passível de estender-se indefinidamente em seu afã gerador de imagens.

Examinando a lírica de Marques sob a perspectiva do jogo e da linguagem como esfera autônoma, cujos códigos, para além da referencialidade, são evidenciados pelas produções estéticas, afastamo-nos das reiteradas leituras que propõem a obra da autora como uma poética do cotidiano ou como expediente confessional, embora, é claro, essas angulações de interpretação não deixem de ser válidas. A nós, parece mais interessante a compreensão de que a volição confessional e a representação do cotidiano pela poeta estão, muitas vezes, sobrepostas por um enredamento lúdico, que transforma essas representações em jogos de aparências a partir de manobras de exibição e ocultamento, apelando ao leitor o esforço interpretativo, de modo a preencher as lacunas, ou produzindo-lhe o fascínio da ausência.

Considerações finais

Tendo em vista o conteúdo intensamente imagético da lírica de Ana Martins Marques, pode-se concluir, a partir deste estudo, que tal conteúdo é mesclado também a um material contraimagético — ou antfigurativo, no sentido da não exibição, da produção de sombras e penumbras —, pois parte das cenas glosadas pela autora perduram em obscuridade, deixam de vir à luz, requisitando do leitor a ação de conferir maior integridade ao que está fragmentado. Por outro lado, esse conteúdo imagético é igualmente saturado, dispensando quaisquer significações que já não estejam contidas nele. O implícito na lírica da poeta, portanto, se abre a pelo menos duas formas de interação com o leitor.

Deslocando as funções utilitárias da linguagem — comunicação, referencialidade, representação —, Marques produz falseamentos que assinalam os desvios potencialmente tomados pela linguagem poética, e, em última instância, demarcam a subversão do código verbal que a poesia sempre provoca, ainda que isto não esteja no radar das intencionalidades do autor. Mesmo a contida tratativa da subjetividade, comum na lírica da poeta, pode, face ao entendimento que acena à sua produção descomprometida das imagens, sobrevir como jogo de aparências e, em vez de traduzir a interioridade de um sujeito poético, transformar tal forma de representatividade em embuste, ironia, armadilha.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1992.
- BENITES, P. As palavras e as coisas: o inventário poético de Ana Martins Marques. *Estação Literária*, Londrina, v. 20, p. 280-291, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33059/23408>. Acesso em: 5 nov. 2025.
- BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- IMBROISI, M.; MARTINS, S. Quem é Vitória de Samotrácia?. *História das Artes*, 2025. Disponível em: <https://www.historiadadasartes.com/quem-e-vitoria-de-samotracia/>. Acesso em 25 out. 2025.
- MARQUES, A. M. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, A. M. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARTINS, A. M.; ROCHA, M. P. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 183-194, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/33098/26607>. Acesso em 1 nov. 2025.

MOSTAZO, J. A dúvida como tradição: uma poética da desconfiança na obra de Ana Martins Marques. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 72, p. 1-18, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/56025/41413>. Acesso em: 5 nov. 2025.

NODARI, A. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25925/22773>. Acesso em: 5 nov. 2025.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PEREIRA, B. W. Entre redes e naus: a atualização do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. *Cadernos Literários*, Rio Grande, v. 28, n. 2, p. 29-39, 2022. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/14349/9557>. Acesso em: 5 nov. 2025.

SISCAR, M. Crítica: o humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques. *Globo* [online], Rio de Janeiro, 7 nov. 2015. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martinsmarques-17984159>. Acesso em: 7 nov. 2025.

Recebido em: 08/11/2025

Aceito em: 15/07/2026



Ausências que ainda falam: narrar para que não morram novamente

Ausencias que aún hablan: narrar para que no mueran nuevamente

Andréia Lourenço dos Santos
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
andrea.uern@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6176-1346>

RESUMO: Este artigo analisa a obra *Garotas mortas* (2021), da escritora argentina Selva Almada, investigando como a narrativa literária pode operar como instrumento ético-político de resistência ao apagamento das vítimas de feminicídio. A partir dos casos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín, demonstra-se que narrar essas ausências é um gesto de justiça simbólica com as vítimas, familiares e outras tantas mulheres que sofrem violência. Articulando a análise literária com estudos feministas decoloniais, o texto revela como a literatura se torna território de memória e resistência contra as estruturas patriarcais que naturalizam a violência de gênero. Conclui-se que, ao devolver voz às vítimas silenciadas, Almada transforma o luto em linguagem e o trauma em presença, afirmando que, enquanto houver quem conte, essas mulheres continuam existindo e suas mortes não serão normalizadas.

PALAVRAS-CHAVE: *Garotas mortas*; Selva Almada; feminicídio; resistência; memória.

RESUMEN: Este artículo analiza la obra *Chicas muertas* (2021), de la escritora argentina Selva Almada, investigando cómo la narrativa literaria puede operar como instrumento ético-político de resistencia al borramiento de las víctimas de feminicidio. A partir de los casos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, se demuestra que narrar estas ausencias constituye un gesto de justicia simbólica para con las víctimas, familiares y tantas otras mujeres que padecen violencia. Articulando el análisis literario con los estudios feministas decoloniales, el texto revela cómo la literatura se erige en territorio de memoria y resistencia frente a las estructuras patriarcales que naturalizan la violencia de género. Se concluye que, al restituir la voz a las víctimas silenciadas, Almada transforma el luto en lenguaje y el trauma en presencia, afirmando que mientras haya quien las cuente, estas mujeres continúan existiendo y sus muertes no serán normalizadas.

PALABRAS CLAVE: *Chicas muertas*; Selva Almada; feminicidio; resistencia; memoria.

Homens têm medo de que as mulheres riam deles. Mulheres têm medo de que os homens as matem.

(Trecho tirado da série *The handmaid's tale*, 2018)

Ao se ligar a televisão num telejornal, ouvir uma rádio na hora do almoço ou rolar o feed de qualquer rede social provavelmente encontraremos alguma notícia sobre violência de gênero contra mulheres ocorrido nas últimas vinte e quatro horas no Brasil. No ano de 2024, tivemos um total de 1.450 feminicídios, 12 a mais que ano anterior (Almeida, 2025), e na Argentina, 243 mortes, contabilizando uma diminuição de 2,8% da contagem passada (Coutinho, 2025). Na maioria os casos, o agressor é do sexo masculino e faz parte da família, sendo muitas vezes o marido, pai, irmão, tio, avó, amigo ou vizinho da vítima. Mas, além de números, cada um desses casos mostra o quanto as vidas femininas ainda são tidas como um desafio num mundo onde os homens dão as cartas, escrevem as leis e comandam cada estrutura de poder existente na sociedade, agindo como donos dos nossos corpos e destinos.

Contudo, muito além de números, cada uma dessas mulheres era uma existência, representa uma família que fica esfacelada tentando lidar com a dor da ausência, muitas vezes com a injustiça ao ver o algoz liberto, vivo; enquanto corre um processo criminal sem fim ou até mesmo é inocentado. Na pior das hipóteses, além de todas as possíveis violações sofridas em vida, ainda temos milhares de casos em que os corpos das vítimas não são localizados, ficando somente dúvidas e o sofrimento da família sem respostas, sem poder encerrar um capítulo de dor e angústia, sem poder seguir em frente, sem poder dizer adeus e dar um enterro digno.

Uma das formas de não permitir que o desaparecimento dessas mulheres seja invisibilizado é através da narrativa de suas histórias: contar para não esquecer, narrar para que as gerações passadas e futuras se incomodem pela forma com que as vítimas foram/são tratadas. Podemos citar como exemplo o caso do sumiço de Priscila Belfort, irmã do lutador Vitor Belfort, no ano de 2004 e que é contado por meio da série documental *Volta Priscila*¹; e o da modelo Eliza Samudio, morta e esquartejada por seu amante, o goleiro Bruno e alguns comparsas no ano de 2010, sendo relatado no documentário *A vítima invisível: o caso Eliza Samudio*²; ambos lançados em 2024 pelos *streamings* Disney+ e Netflix, respectivamente.

¹ VOLTA Priscila. Direção: Eduardo Rajabally. Pesquisa e conteúdo: Bruna Rodrigues. São Paulo: Disney+, 2024. Série documental, 1 temporada.

² A VÍTIMA Invisível: O Caso Eliza Samudio. Direção: Juliana Antunes. Roteiro: Carol Pires, Caroline Margoni. São Paulo: Netflix, 2024. Documentário (1h41min).

Priscila ainda está desaparecida, sem vestígios do que possa ter acontecido ou de seu paradeiro; o corpo de Eliza nunca foi localizado.

Recentemente, foi-se noticiado o aparecimento misterioso do passaporte de Eliza num apartamento em Lisboa, levantando alguns questionamentos se ela ainda estaria viva, curtindo a vida longe de seu filho e incriminando falsamente o ex-atleta. Uma atitude covarde que corrobora com o pensamento patriarcal que sempre tenta imputar às mulheres vítimas o ônus da culpa e que manipula os fatos em favor dos agressores. A narrativa da “mulher que fingiu a própria morte” serve como argumento perverso para questionar não apenas o caso de Eliza, mas todos os relatos de violência de gênero, alimentando a desconfiança sistemática que cerca as denúncias femininas e perpetuando a lógica que protege agressores enquanto revitimiza aquelas que já não podem mais se defender.

Diante desse quadro perverso e desolador, cabe a nós, mulheres, e demais pessoas conscientes, não permitir que o silêncio se naturalize como resposta à violência que nos atravessa cotidianamente. É preciso falar, nomear, denunciar e, sobretudo, narrar as histórias daquelas que já não podem contar suas próprias versões. A literatura, nesse contexto, emerge como um território de resistência e memória, um espaço onde as ausências podem ainda falar e onde os corpos silenciados pela violência patriarcal encontram uma forma de reexistência. Assim, este artigo tem como objetivo analisar a obra *Garotas mortas* (2021), da escritora argentina Selva Almada, investigando como a narrativa literária opera como instrumento ético-político de combate ao apagamento das vítimas de feminicídio e pode agir como denúncia das estruturas patriarcais que perpetuam a violência de gênero.

Para tanto, realizamos uma leitura crítica da obra à luz dos estudos feministas decoloniais, trazendo para dialogar os estudos de Verónica Gago (2020), Julieta Paredes (2010), Hellieth Saffioti (2019) e Suzana de Castro (2020), assim, buscamos demonstrar que concordamos com Almada que, narrar as histórias de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín e outras vítimas, é um gesto de justiça simbólica que impede que essas mulheres morram novamente pelo esquecimento, transformando a dor em palavra e o luto em resistência política.

O despertar de Selva Almada: quando uma garota morta nunca mais nos deixa

Na manhã de 16 de novembro de 1986, uma menina de treze anos ouve pelo rádio, durante um churrasco familiar em Villa Elisa, a notícia do assassinato de uma jovem de dezenove anos morta a facadas enquanto dormia em sua própria

cama, em San José, cidade vizinha, a vinte quilômetros de distância. Essa notícia atravessou a rotina doméstica do domingo como uma revelação perturbadora, fazendo a adolescente compreender que a casa de uma mulher não era o espaço mais seguro do mundo. Naquele momento, entre a normalidade do cotidiano e a violência anunciada pelo rádio, Almada tomou consciência de que o horror podia habitar sob o mesmo teto. Sua mão gelada sobre a própria pele, comparada à mão de um morto, materializou o entendimento de que a violência contra mulheres jovens não era um fato distante, mas uma realidade possível e próxima, inscrita na geografia do cotidiano de corpos femininos.

Assim, um fato que para muitos representa só mais um caso, para a argentina Selva Almada foi um marco que dividiria sua vida entre um antes ingênuo e um depois consciente da vulnerabilidade feminina. Andrea Danne, a jovem assassinada naquela madrugada, tornou-se presença fantasmática que acompanharia a escritora por mais de vinte anos, retornando a cada novo feminicídio noticiado, a cada nome que surgia nas manchetes e logo desaparecia na indiferença coletiva. Esse incômodo persistente, essa impossibilidade de esquecer, germinaria décadas depois na escrita de *Garotas mortas* (2021), obra na qual Almada não apenas investiga o assassinato de Andrea, mas também os casos de María Luisa Quevedo (1983) e Sarita Mundín (1988), três histórias atravessadas pela mesma violência de gênero, pela mesma impunidade, pelo mesmo silêncio social que naturaliza a morte de mulheres jovens:

Durante mais de vinte anos, Andrea esteve por perto. Voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. Iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes dos jornais de circulação nacional: Maria Soledad Morales, Gladys McDonald, Elena Arreche, Adriana e Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reitier, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, Maria Marta García Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Dalmasso, Rosana Galliano. Cada uma me levava a pensar em Andrea e em seu assassinato impune. (Almada, 2021, p. 8)

Almada percebe que cada uma das meninas representa não um caso isolado, mas um sintoma social, universal. O sexismo, a negligência rotineira, o machismo institucional, a culpabilização das vítimas e a banalização da morte feminina formam um padrão. Ao escolher essas três histórias, que poderiam ter sido a sua, ou as de qualquer garota daquela geração, Almada revela um projeto narrativo que é também um projeto ético: “Éramos todas garotas mortas, e ainda não sabíamos” (Almada, 2021, p. 109).

Ao rememorar sua própria vivência, a autora expõe diversos casos de sexismo que se faz presente no cotidiano de várias mulheres: como é caso de sua mãe que quase levava um tapa do marido durante a primeira gravidez; de Marta, uma vizinha constantemente espancada pelo marido; de Beth, a dona da mercearia que morreu, ou por ter posto fim a sua vida por não mais suportar tanta violência, ou foi assassinada pelo marido que simulou seu suicídio; e da mulher do açougueiro López que o denunciou por estupro. Paredes (2020, p. 42) denuncia essa visão ao dizer “[...] que nós, mulheres, parecemos párias, não temos terra nem casa, temos muitos poucos lugares que podemos sentir como nossos, onde possamos nos sentir tranquilas e livres de violência sexual, física ou psicológica”. São histórias que se repetem em cada país, em cada momento da humanidade, em cada cidade, em cada rua, em cada família..., sendo tudo isso contabilizado na crença da diferença de gênero e da superioridade masculina.

No entanto, salientamos que “essa construção categorial da mulher na verdade é uma expressão socialmente construída do sexo biológico, baseada na incomensurabilidade dos sexos e na inferiorização do sexo feminino em relação ao sexo masculino” (Castro, 2020, p. 154). Portanto, a desigualdade estrutural não é apenas conceitual, pois se encarna nas práticas sociais, nas instituições e, como mostra *Garotas mortas*, no próprio corpo das mulheres, que passa a ser alvo de uma violência que pretende normatizar, controlar e, em casos extremos, eliminar. Por isso, assim como Paredes (2020), entendemos gênero não só como identidade, mas como denúncia. Denúncia de uma estrutura que faz da desigualdade entre homens e mulheres um pacto histórico, útil ao patriarcado moldado por lógicas coloniais, capitalistas e neoliberais.

Paredes acredita que, graças à ideia de gênero, aos corpos femininos reserva-se o lugar da inferioridade desde antes mesmo do nascimento e até depois da morte. É uma marca que atravessa a vida inteira, mesmo quando já não há mais vida. Por isso, enquanto persistir o gênero como ferramenta do patriarcado, haverá dominação dos homens sobre os corpos das mulheres, haverá violência, repressão e protecionismo do *status quo*. O silenciamento da violência de gênero é diário e constante sendo repetido à exaustão, seja ele na execução do próprio ato ou na credibilidade das vítimas, escassez de políticas públicas para sua contenção e prevenção, até pela falta de investigação e punição aos responsáveis. Cada feminicídio não é apenas um ato isolado de violência, mas um “recado social”, um ritual público de dominação, que mantém as mulheres em estado de vigilância e medo.

O feminicídio desencadeia essa “pedagogia da crueldade”, indissociável de uma intensificação da “violência midiática”, que opera espalhando as agressões contra as mulheres ao mesmo tempo que difunde a mensagem do assassino e confirma um código de cumplicidade relativo a um modo de exercício da masculinidade. (Gago, 2020, p. 71)

Dessa forma, a violência de gênero posiciona a mulher como vítima estrutural, dada a desproporção de poder que concede ao homem controle sobre sua vida, evidenciada pela impunidade. Essa dinâmica não só a objetifica para o agressor, mas, perversamente, pode internalizar nela mesma a percepção de ser um objeto, minando sua capacidade de resistir ou alterar sua condição, seja sozinha ou em grupo, pois

Dada a organização social de gênero, de acordo com a qual o homem tem poder praticamente de vida ou morte sobre a mulher (a impunidade de espancadores e homicidas revela isso), no plano de fato, a mulher, ao fim e ao cabo, é vítima, na medida em que desfruta de parcelas muito menores de poder para mudar a situação. No que tange à violência de gênero, não é difícil observar que a mulher é considerada um mero objeto não apenas por seu agressor, mas por ela mesma. (Saffioti, 2019, p. 146)

O feminicídio, nessas condições, não aparece como um ato desviante, mas como uma manifestação de uma masculinidade hegemônica aceita e, por vezes, protegida socialmente. A cumplicidade está tanto nos silêncios quanto na naturalização dessas violências, reforçando o lugar do homem como detentor do poder de vida ou morte sobre as mulheres. Cabe, no entanto, salientar que não devemos considerar todos os homens como agressores em potencial e as mulheres como vítimas universais, pois tal binarismo reduz a complexidade das relações sociais, ao apresentar a sociedade como uma dicotomia entre indivíduos desprovidos de poder (as mulheres) e os detentores de poder (os homens). Para que se compreenda efetivamente a violência de gênero, é necessário situá-la historicamente, culturalmente e etnicamente, reconhecendo as especificidades de cada contexto social.

Corpos marcados: gênero como sentença

As mulheres que atravessam a experiência de Almada são essencialmente pertencentes às classes mais baixas da sociedade, moradoras de cidades pequenas, zonas rurais, subúrbios ou comunidades, potencializando sua vulnerabilidade. Desse modo, ao escolher contar a história de Andrea, María Luisa e Sarita, Almada não busca abrangência estatística, mas densidade simbólica de crimes que ocorrem

e que ficam sem respostas. Ao lembrar dessas meninas, escreve contra o esquecimento, contra a naturalização da violência e a impunidade, instaurando na literatura um espaço de memória e resistência para aquelas que a justiça e a sociedade abandonaram. Nesse sentido, Gago (2020) qualifica o feminicídio como uma “guerra” não por simetria de forças, mas pela intensidade e frequência assustadora das mortes de mulheres e LGBTQIA + por parceiros. É uma guerra silenciosa travada no interior das residências, no seio das famílias e da sociedade.

O que nos permitiria falar em guerra para denominar a escalada de mortes de mulheres, lésbicas, trans e travestis (80% delas nas mãos de amantes, namorados, maridos, ex ou atuais)? Claramente não se trata de uma guerra entendida como enfrentamento entre dois grupos simétricos, ou sob regras claras de contenda. Ainda assim, parece necessário qualificar desse modo o tipo de conflito que, só na Argentina, implica a morte de uma mulher, lésbica, travesti ou trans a cada trinta hora. (Gago, 2020, p. 53)

Assim, a autora sublinha a urgência de nomear a gravidade do conflito, que, embora sem regras formais, gera um massacre contínuo e devastador, exigindo uma linguagem que traduza sua brutalidade e caráter sistêmico. Num país em que o feminicídio só foi tipificado como crime no ano de 2012, três anos antes que o Brasil, na Argentina ainda são encontrados pensamentos e atitudes conservadoras quanto a esse tipo de crime. Tanto é que, recentemente, foi noticiado que o presidente argentino Javier Milei (Veja, 2025) pretende eliminar o conceito legal de feminicídio e revogar outras medidas que tratam de gênero, pois defende que “o feminismo radical é uma distorção do conceito de igualdade” ao aplicar “uma punição mais grave do que se matarmos um homem, simplesmente com base no sexo da vítima”, pois, segundo sua justificativa, “isso faz com que, legalmente, a vida de uma mulher valha mais do que a de um homem”.

Tal pensamento configura-se como um atraso gigantesco diante de toda a luta travada historicamente pelas mulheres, ao inverter a lógica estrutural que fundamenta a tipificação do feminicídio. A criação dessa categoria jurídica não estabelece hierarquia entre vidas, mas reconhece que determinadas mortes acontecem em razão do gênero e são atravessadas por uma longa tradição de violência, controle e subalternização dos corpos femininos. Ignorar essa especificidade significa apagar o contexto histórico e social que transforma o assassinato de mulheres em uma prática sistemática, reiterada e naturalizada. Mais do que uma questão penal, o feminicídio evidencia uma estrutura de poder que ainda insiste em

determinar quais corpos merecem proteção, memória e justiça. O que demonstra, mais uma vez, as formas com que o patriarcado age para manter seus privilégios.

Não podemos permitir nenhum retrocesso; não podemos permitir que nossos direitos sejam tolhidos; não podemos esquecer quantas mortes e arenas de batalhas foram travadas para que hoje, uma mulher possa viajar sozinha, estudar, use anticoncepcionais e seja, minimamente, protegida contra alguém que lhe deseje/ infrinja a morte pelo simples fato de sermos mulheres e por não sermos mais um simples objeto ao dispor. Trazer à tona histórias como as de María Luisa, Sarita e Andrea, as “garotas mortas” de Selva Almada, é mais do que revisitar casos antigos: é um gesto de resistência contra o esquecimento que alimenta o ciclo da violência.

Em países como a Argentina e o Brasil, onde o feminicídio persiste como estatística cotidiana, olhar para essas ausências com escuta e palavra é uma forma de visibilizar o que tantas vezes se varre para debaixo do silêncio. Dar nome às vítimas, reconstruir suas vozes, denunciar a impunidade que nos cerca é também um modo de dizer: nenhuma mulher a menos. Porque só quando a memória é ativada como ato político, a morte pode deixar de ser repetida e “[...] as violências contra o corpo das mulheres e os corpos feminizados são lidas a partir de uma situação singular — o corpo de cada uma —, para então produzirem uma compreensão da violência como fenômeno total” (Gago, 2020, p. 55).

O que une Andrea, María Luisa e Sarita não é apenas a violência brutal que sofreram, mas o silêncio que se seguiu. A narradora, que é também mulher, escritora e sobrevivente simbólica do mesmo tempo e espaço, compartilha com elas uma geografia e uma idade, seu incômodo é (ou devia ser) comum a qualquer mulher que se coloca diante de casos similares e que, mesmo após tantos anos, seguem sem respostas. Durante toda a narrativa, Almada se coloca como alguém que escava vestígios: registros perdidos, arquivos incompletos, memórias falhas, depoimentos atravessados por medo e esquecimento. Ela escreve porque alguém precisa lembrar: “Não é o assassinato em si o que me comove, mas o silêncio posterior” (Almada, 2021, p. 25).

As histórias de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín não se oferecem como narrativas lineares ou fechadas: são fragmentos, restos de uma presença violentamente interrompida que sobrevivem por entre silêncios, lacunas processuais e memórias dolorosas. Selva Almada não as reconstrói para resolver enigmas policiais, o que lhe interessa são os rastros deixados pelas ausências, os gestos cotidianos que sobreviveram ao crime, os afetos suspensos, pois

Nessa rede de violências, nada é óbvio: rastrear os modos de sua conexão é produzir sentido, porque visibiliza a maquinaria de exploração e extração de valor que implica níveis de violência cada vez maiores, e que tem um impacto diferenciado — e, por isso, estratégico — sobre os corpos feminizados. (Gago, 2020, p. 54)

Ao narrar essas vidas com atenção aos detalhes íntimos e ao contexto social de cada uma, a autora transforma o que seria apenas estatística em um incômodo constante para o leitor, exigindo que se reconheça o que essas ausências dizem sobre a persistência do feminicídio e da impunidade em nossos territórios latino-americanos.

Para que não morram novamente: a narrativa como lembrança forçada

Andrea Danne, uma jovem de 19 anos, loira, bonita e de olhos claros, foi assassinada na madrugada de 16 de novembro de 1986, em San José, província de Entre Ríos. A morte ocorreu em sua própria cama, enquanto dormia, com uma única punhalada no coração. A autópsia revelou que a morte foi quase instantânea, durando cerca de dois minutos devido à hemorragia, e não havia sinais de luta ou defesa em seu corpo. Selva Almada nos convida a ler o quarto de Andrea como uma cena de teatralidade mortífera: o lençol esticado, o corpo limpo, a ausência de luta. Há uma violência que se inscreve menos no golpe do punhal e mais na tentativa de apagar o vestígio da dor.

Andrea estava namorando e fazendo um curso de psicologia, cujos estudos eram pagos por seu namorado, Eduardo Germanier. Ela não desejava casar ou ter filhos, mas sim “ir embora” e buscar “outra coisa” (Almada, 2021, p. 56–57), pois não via futuro em sua cidade. A descoberta do corpo pela mãe, Gloria, foi caótica, com muitos parentes e curiosos entrando e saindo do quarto, o que levou a polícia a remover o corpo precocemente, impedindo registros fotográficos do cadáver no local. O caso foi marcado por diversas suspeitas e reviravoltas. Os próprios pais de Andrea foram considerados suspeitos. A calma de Gloria e o fato de ter ido ao cabeleireiro no dia seguinte ao crime foram interpretados como sinais de culpa pela comunidade. O pai, que fabricava facas, teve uma faltando em casa após o crime. Eduardo Germanier foi o primeiro suspeito devido ao seu ciúme e possessividade, mas sua intensa comoção ao ver o corpo ajudou a inocentá-lo. Na morte de Andrea, há um luto que não fecha porque foi edificado sobre o não dito, sobre o que a própria família se recusou a reconhecer.

María Luisa Quevedo, uma adolescente de 15 anos, desapareceu em 8 de dezembro de 1983, em Presidencia Roque Sáenz Peña, província do Chaco. Era chamada de “caseira”, mas o discurso moralizante logo a culpabilizou por ter amigas mais “vivas”, como se a escolha de socializar justificasse sua morte brutal. Seu corpo foi encontrado três dias depois, em um terreno baldio na periferia da cidade. Ela foi violada e estrangulada com o próprio cinto de couro. A investigação inicial foi dificultada pela recusa da polícia em levar o desaparecimento a sério, supondo que ela tivesse fugido com um namorado.

A família chegou a consultar uma vidente, que previu erroneamente que María Luisa estava viva e apareceria logo. O principal suspeito, apontado pela família, é Jesús Gómez, um empresário septuagenário e dono de uma empresa de ônibus. Ele era conhecido por preferir meninas muito jovens, e a família acredita que ele usou sua fortuna para comprar testemunhas e abafar o caso. Selva Almada resgata María Luisa não para romantizá-la, mas para reverter a lógica da culpabilização: a menina não “se perdeu” pelas más companhias; ela foi capturada por um sistema que não a via como sujeito, e que permitiu que o principal suspeito, um homem poderoso e velho, seguisse impune. Seu irmão, Yogui, transformou o luto em militância, tornando-se símbolo de um grito masculino que desafia o pacto patriarcal do silêncio.

Sarita Mundín, uma mulher de 20 anos, bonita, esbelta, de cabelo castanho e olhos verdes, desapareceu em 12 de março de 1988. Seus restos mortais foram encontrados em 29 de dezembro do mesmo ano, às margens do rio Ctlamochita, em Villa Nueva. Devido ao avançado estado de decomposição, não foi possível determinar a causa exata de sua morte. Sarita tinha um filho de quatro anos e morava com a irmã e sua mãe, que se recuperava de uma cirurgia. Ela havia se casado grávida aos 15 anos e, a pedido do marido, começou a se prostituir para ajudar nas despesas, tendo clientes de alto escalão e um amante corriqueiro, Dady Olivero, que pagava o aluguel da casa em que morava com a família.

Dady Olivero, a última pessoa vista com Sarita, foi o principal suspeito. Ele negou envolvimento alegando que o relacionamento havia terminado e que tinha um alibi confirmado por sua esposa. Como a causa da morte não pôde ser determinada, Olivero foi inocentado por falta de provas. A irmã, Mirta, e um dentista reconheceram os restos mortais, mas Mirta expressou dúvidas devido ao estado dos ossos e trapos. A mãe de Sarita nunca acreditou que os restos fossem de sua filha. Exames de DNA realizados anos depois deram negativo duas vezes. A mãe cogita que Olivero vendeu Sarita para uma rede de tráfico de mulheres.

Percebemos que Sarita é a mais ausente das três. Sua história é contada a partir de restos, ruínas e dúvidas: ossos que não se sabe se são seus, roupas que talvez não lhe pertençam, identidades que a própria mãe se recusa a reconhecer. A ausência de um corpo claramente identificado torna sua morte ainda mais simbólica: Sarita desapareceu como milhares de mulheres da América Latina, levadas pelo tráfico, pela violência íntima, ou pelo desaparecimento institucional. Assim como Priscila Belfort. Ao trazer à tona esse caso, Almada revela a face mais crua da intersecção entre gênero, classe e violência: uma mulher que não vale nada aos olhos do Estado não é apenas apagada, é também esquecida. Apenas a palavra escrita, impregnada de dúvida; dúvida e desejo, tenta resgatá-la do desaparecimento absoluto.

Até quando as mulheres serão reduzidas a nomes em laudos periciais, a rostos impressos em manchetes sensacionalistas, a corpos calados por uma violência que insiste em se repetir? A cada história narrada por Selva Almada em *Garotas mortas*, somos confrontados não apenas com os ecos de Andrea, María Luisa e Sarita, mas com a permanência de um sistema que permite, silencia e naturaliza o feminicídio. A escrita de *Garotas Mortas* é uma escrita que evita o grito e recusa a espetacularização da dor. Selva Almada fala de mortes violentas, mas jamais fetichiza o sangue ou se entrega à reconstituição de cenas de crime. Ao contrário: sua voz é discreta, tensa, hesitante, uma voz que respeita o silêncio das mortas e a incompletude das histórias.

Nem uma a menos: nem Andrea, nem Maria Luiza, nem Sarita... nem nenhuma de nós

Em sua narrativa, Almada prefere sugerir do que afirmar, recordar do que provar, e quando há buracos, ela os expõe: não os disfarça, não os preenche. Os silêncios, assim, passam a compor o texto tanto quanto as palavras. Ao narrar esses fragmentos, nos faz sentir não só a dor das ausências, mas a inquietação do que nunca saberemos, e talvez o verdadeiro horror esteja justamente aí, nesse silêncio espesso que paira sobre cada nome como uma névoa que se recusa a se dissipar.

Narrar essas ausências não é apenas um gesto de evocação memorial; é um ato ético de resistência à repetição do apagamento. Andrea, María Luisa e Sarita não são apenas vítimas de um tempo passado, são espectros de um presente que persiste em silenciar corpos femininos através da banalização da violência. Ao devolver-lhes a voz por meio da literatura, Selva Almada rompe o pacto da negligência social e interpela o leitor a escutar o que permanece nos interstícios do que foi apagado. Porque essas mortes não cessam quando o sangue seca: continuam

acontecendo toda vez que se naturaliza a impunidade, toda vez que se interdita a dor como denúncia, toda vez que se escolhe o esquecimento como conforto.

Nesse sentido, escrever sobre essas vidas interrompidas é um modo de impedir que elas morram mais uma vez. A literatura, quando atravessada pela urgência da escuta e pela recusa ao silêncio, se torna território de justiça simbólica, espaço onde o luto se transforma em linguagem e o trauma em presença. Dar voz às suas ausências é, portanto, um gesto político: narrar para que não as calem de novo, para que a história dessas garotas e de tantas outras não se percam na poeira das estatísticas ou na morbidez do noticiário. Porque enquanto houver quem conte, ainda haverá possibilidade de reexistência.

Falar dessas vidas ceifadas é uma forma de resistência, de interromper o ciclo de silenciamento e de desafiar a pedagogia da crueldade que torna cada assassinato um gesto exemplar de dominação. Que essas vozes continuem reverberando, não como espectros do passado, mas como testemunhos do que precisa urgentemente mudar. Porque enquanto houver silêncio cúmplice, haverá também a necessidade urgente de narrar para que nenhuma mulher morra de novo dentro da narrativa social que insiste em lhe apagar.

REFERÊNCIAS

A VÍTIMA invisível: o caso Eliza Samudio. Direção: Juliana Antunes. Roteiro: Carol Pires, Caroline Margoni. São Paulo: Netflix, 2024. Documentário (1h41min).

ALMADA, Selva. *Garotas mortas*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

ALMEIDA, Daniella. Brasil registra 1.450 feminicídios em 2024, 12 a mais que ano anterior. *Agência Brasil*, 2025. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2025-03/brasil-registra-1450-feminicidios-em-2024-12-mais-que-ano-anterior>. Acesso em: 3 dez. 2025.

CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia patercolonial de poder. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

COUTINHO, Sarah. O que mostram os dados de feminicídios na Argentina. *Nexo Jornal*, 2025. Disponível em: <http://www.nexojornal.com.br/expresso/2025/01/30/dados-feminicidio-argentina>. Acesso em: 3 dez. 2025.

GAGO, Verónica. *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*. Trad. Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

PAREDES, Julieta. *Hilando fino*. Desde el feminismo comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

THE Handmaid's Tale. *Women's Work*. Direção: Kari Skogland. Roteiro: Nina Fiore; John Herrera. Temporada 2, episódio 8. Estados Unidos: Hulu, 2018. 50 min. Legendas em português. Disponível em: Amazon Prime.

VEJA. Milei traça plano para eliminar feminicídio do Código Penal da Argentina. *Revista Veja*, São Paulo, 30 jan. 2025. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/mundo/milei-traca-plano-para-eliminar-feminicidio-do-codigo-penal-da-argentina/>. Acesso em: 4 dez. 2025.

VOLTA Priscila. Direção: Eduardo Rajabally. Pesquisa e conteúdo: Bruna Rodrigues. São Paulo: Disney+, 2024. Série documental, 1 temporada.

Recebido em: 20/01/2026

Aceito em: 15/07/2026



O caso do busto de mármore: a imaginação, a guerra e o real em *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, de Claude Simon

Le cas du buste de marbre: l'imagination, la guerre et le réel dans La Route des Flandres et Les Géorgiques, de Claude Simon

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
lorenzo_almeida_184@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-3873-4988>

RESUMO: A obra de Claude Simon conta com a presença recorrente de fragmentos do real trazidos para seus textos, a exemplo do busto que assombrou a sua infância. A fim de debater a relação intrínseca entre a vivência pessoal e a produção literária, selecionamos *La Route des Flandres* (1960) e *Les Géorgiques* (2006), nas quais analisaremos a manifestação ficcional da história e dos acontecimentos factuais. Analisaremos a maneira como Claude Simon inseriu documentos e histórias de sua família em suas narrativas, buscando compreender os efeitos dessa incorporação e as possíveis implicações desse procedimento para a construção ficcional. Para nosso artigo, recorreremos à biografia *Claude Simon: une vie à écrire*, de Mireille Calle-Gruber (2011); à análise dos arquivos presentes nas obras, em “Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon)”, de George Raillard (1987); por fim, ao estudo da imaginação terrestre segundo Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1948a; *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948b).

PALAVRAS-CHAVE: Claude Simon; *La Route des Flandres*; *Les Géorgiques*; imaginação; documentos; história.

RÉSUMÉ : L'œuvre de Claude Simon se caractérise par la présence récurrente de fragments du réel intégrés à ses textes, à l'image du buste qui a marqué son enfance. Afin de discuter la relation intrinsèque entre l'expérience personnelle et la production littéraire, nous avons sélectionné *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*, dans lesquelles nous analyserons la manifestation fictionnelle de l'Histoire et des événements factuels. Nous examinerons la manière dont Claude Simon a intégré des documents et des récits familiaux dans ses œuvres narratives, en cherchant à comprendre les effets de cette incorporation ainsi que les implications possibles de ce procédé pour la construction fictionnelle. Pour cet article,

nous nous appuyons sur la biographie *Claude Simon : une vie à écrire*, de Mireille Calle-Gruber ; sur l'analyse des archives présentes dans les œuvres dans « Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon) », de George Raillard ; enfin, sur l'étude de l'imagination terrestre selon Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté* ; *La terre et les rêveries du repos*).

MOTS-CLÉS : Claude Simon ; *La Route des Flandres* ; *Les Géorgiques* ; imagination ; documents ; Histoire.

Introdução

Eric Hobsbawm (*A era dos extremos: O breve século XX*) definiu o início do século passado como “era das catástrofes”, período marcado por guerras, revoluções e crises econômicas que resultaram em enormes chacinas e transformações sociais¹. Esses eventos permaneceram na memória e no imaginário coletivos, nos quais os traumas persistiram como fantasmas a pairar sobre a sociedade nas décadas seguintes. As consequências desse conflito também se manifestaram na literatura, como se observa nos romances de Claude Simon. Além de romancista, Simon foi soldado da cavalaria do exército francês durante as Grandes Guerras, como pode ser observado em sua biografia:

Tudo é ao mesmo tempo terrivelmente mortal e quase irreal, devido à ausência de confrontos diretos. Pior ainda: por causa do descompasso do armamento francês. Claude não atirou uma única vez durante essa batalha des Flandres: “Também não dei um único golpe com esse sabre do qual, como por zombaria, também estávamos enfeitados. E atirar em quê? Em blindados? Em aviões que vêm em sua direção a trezentos por hora?”². (Calle-Gruber, 2011, p. 121, tradução nossa)

Simon deixou transparecer sua experiência em sua produção, preocupando-se também com a linguagem romanesca. Essa dualidade também reverbera nos estudos simonianos, que investigam a escrita de si e a expressão do real, de um lado, e, de outro, a produção excessivamente formal e experimental. O presente estudo se insere nessa dualidade, investigando a experiência pessoal e a imaginação do autor. Não se objetiva, no entanto, estabelecer balizas entre eles, mas, sim, salientar algumas de suas intersecções, das quais levantaremos questões. Para

¹ “Sem dúvida, tanto a totalidade dos esforços de guerra quanto a determinação de ambos os lados de travá-la sem limites e a qualquer custo deixaram a sua marca. Sem isso, é difícil explicar a crescente brutalidade e desumanidade do século XX.” (Hobsbawm, op. cit., p. 56)

² No original: “Tout est à la fois terriblement mortel et presque irréel du fait de l'absence d'affrontements directs. Pire : du fait du décalage de l'armement français. Claude n'a pas tiré une seule fois durant cette bataille des Flandres : « Je n'avais pas non plus donné un seul coup de ce sabre dont, comme par dérision, nous étions aussi affublés. Et tirer sur quoi ? Des blindés ? Des avions qui arrivent sur vous à trois cents à l'heure ? ».” Como nesse caso, as traduções feitas por nós serão acompanhadas pelo texto original nas notas de rodapé.

tanto, busca-se analisar como a realidade é representada em duas narrativas do autor, *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*. Nelas, Simon traz à tona suas experiências de guerra, bem como memórias de infância e relatos familiares.

A respeito do real, referimo-nos às diferentes formas pelas quais ele se manifesta nos romances em questão. Acerca desse debate, Gérard Genette (*Figures II*) afirma que a relação entre literatura e referente extradiegético é complexa, pois é mediada por construções narrativas que frequentemente produzem apenas um efeito de realidade. Por meio da linguagem, inevitavelmente limitada em sua capacidade de apreender o mundo, constrói-se o que Genette (1976, p. 56) denomina uma “imitation imparfaite” (“imitação imperfeita”) da realidade extradiegética. Nesse contexto, quando um autor insere em seu texto um fragmento de discurso efetivamente produzido no mundo ou um documento autêntico, Genette compara esse procedimento ao gesto de um pintor que “[...] tinha colocado no meio de uma natureza morta não a pintura de uma concha de ostra, mas a verdadeira concha de ostra” (1976, p. 54, tradução nossa)³. Trata-se da incorporação de um elemento heterogêneo que rompe parcialmente a lógica da representação para fazer surgir o próprio objeto ou seu vestígio material no interior da ficção. Ao longo deste trabalho, veremos como as noções de realidade extradiegética e de documento se tornam ainda mais complexas nas narrativas de Claude Simon, nas quais as fronteiras entre referente, arquivo e invenção literária são constantemente tensionadas.

À esteira dessa discussão, defendemos que o busto constitui uma imagem matricial da imaginação simoniana, articulando memória familiar, documental, experiência histórica e criação ficcional. Parte-se da hipótese de que a estátua de mármore que marcou a infância do autor *estrutura parte do imaginário romanesco de Simon*. Nesse sentido, a estátua é compreendida como um indício da maneira pela qual a realidade irrompe e se transforma no interior da obra literária. Busca-se, assim, pôr em evidência — à maneira do que realizam os próprios romances — alguns temas fundamentais de seu pensamento, como a compreensão da guerra, do sofrimento e do trauma por meio do trabalho de ficcionalização.

Inserido no momento central da produção literária de Claude Simon, o romance *La Route des Flandres*, publicado em 1960, reconstrói a batalha travada na fronteira franco-belga por meio da memória. A narrativa retrata a errância dos soldados de cavalaria — Blum, Wack, Georges e o capitão Reixach — por um cenário devastado pela Segunda Guerra Mundial. A obra integra o “marco de 1957” (“tournant de 1957”), quando, segundo Ilias Yocaris (*L'impossible totalité: Une étude*

³ No original: “[...] avait placé au milieu d'une nature morte, non la peinture d'une coquille d'huitre, mais une coquille d'huitre véritable.”

de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon), a presença de experiências pessoais se intensificou na escrita de Simon. A relação entre o ficcional e o real é confirmada pelo título provisório da obra, “Description fragmentaire d'un désastre”, que aponta, conforme observa Mireille Calle-Gruber (2004, p. 66), para uma “realidade histórica atestada” (“réalité historique attestée”) e para uma “indiferente montagem de estruturas formais” (“indifférente montage de structures formelles”).

A presença da realidade e da ficção é fundamental na escrita de Claude Simon. Ao analisar *La Route des Flandres*, Calle-Gruber (*Le grand temps*: Essai sur l'œuvre de Claude Simon), afirma que Simon reconstituiu o passado pela memória, englobando também o passado histórico. A estudiosa observa: “[s]e bem que *La Route des Flandres* é a injunção de passar de um suposto conhecimento histórico a um trabalho de memória; da reconstituição monumental ao processo da anamnese”⁴ (Calle-Gruber, 2004, p. 28, tradução nossa). Debatendo a autobiografia nas narrativas simonianas, a autora propõe que a escrita de Simon funciona como o “bio da grafia” (“le bio de la graphie”). Embora a narrativa seja influenciada pelo real, o motor dos romances não deixa de ser a linguagem, por isso a autora os caracteriza como “autobiografia[s] da escrita” (“une autobiographie de l'écriture” [Calle-Gruber, 2004, p. 154]).

Claude Simon se afastou da escrita autobiográfica em *Les corps conducteurs* e *Orion Aveugle*, romances que marcaram o auge de seu período experimental. A escrita de si foi retomada nos 1980, quando o autor se volta à sua infância e à sua vida familiar. Duas obras se destacam nessa nova fase: *Tramway* e *Les Géorgiques*, considerada sua obra monumental. Neste último romance, desenvolvem-se narrativas de três figuras históricas diferentes no mesmo texto. A primeira é de L.S.M., que faz referência a Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, tataravô de Claude Simon, militar, revolucionário. A segunda história é a de O., cuja narrativa será baseada na experiência de dois personagens históricos e reais, George Orwell e Claude Simon. Assim, desde o enredo dessa obra, existe uma conexão do mundo inventado com o real, cujo liame é a experiência, a memória e o documento.

Neste estudo, a partir de uma chave de leitura que articula o real e o ficcional, realizaremos diversos cruzamentos entre *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, dentre as quais se destacam as temáticas da guerra e da vida familiar. Primeiramente, estabeleceremos um panorama biográfico do autor, no qual apresentaremos alguns dados referentes ao autor que serão pertinentes para as

⁴ “Si bien que *La Route des Flandres*, c'est l'injonction de passer d'un prétendu savoir historique à un travail de mémoire ; de la reconstitution monumentale au procès de l'anamnèse.”

análises posteriores. Em um segundo momento, discutiremos como a experiência bélica do autor foi ficcionalizada em *La Route des Flandres*. Em seguida, investigaremos a produção de *Les Géorgiques*, mais precisamente a relação dos documentos de Lacombe Saint-Michel com a obra. Em ambos romances, salientamos a presença da mesma figura, a do ancestral de C. S., que foi ficcionalizado neles. Consideramos que o familiar teve grande relevância não só nos enredos das narrativas, mas também no processo criativo delas. Por fim, discutiremos a imaginação do romancista e a sua possível ligação com o mundo real. Para essa discussão sobre a criação do autor, utilizaremos as teorias de Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté, La terre et les rêveries du repos*). A imaginação terrestre, segundo o filósofo, manifesta-se no devaneio diante da matéria densa, evocando visões de resistência, solidez e formas imóveis que o artífice deseja penetrar e moldar.

O caso do busto

A relação entre Claude Simon, sua família e a guerra é notavelmente próxima. Mireille Calle-Gruber⁵ frequentemente o denomina “sobrevivente”. Esse epíteto se justifica pelo fato de ele ter sido o único remanescente de sua família, além de também ter escapado da guerra. Sua vida foi tragicamente marcada por perdas precoces: seu pai morreu nos campos de batalha em 1914, antes mesmo de Claude Simon completar um ano, e sua mãe faleceu onze anos depois. Então órfão, ele passou a sua infância com as suas tias e tios nos Pirineus. Esse período da sua vida é ficcionalizado em alguns de seus romances, como observa Alastair Duncan (“Claude Simon: Le projet autobiographique”, 1990, n. p., tradução nossa): “[...] apesar de tudo o que pertence ao domínio do ficcional, Simon acabou por propor a sua própria família como base de toda invenção”⁶. Como é o caso de *Tramway* (2001), um dos romances em que o tema da família é central — o título faz referência ao bonde que o autor tomava em Perpignan, cidade de sua família materna, quando era pequeno.

⁵ “[...] filho único, ele crescerá cercado do afeto e da compaixão de seus tios e tias, integrado a três núcleos familiares, antes de ser em breve emancipado: a família de seu tutor, Paul Codet, em Paris; a de sua tia materna, Jeanne, casada com Henri Carcassonne, e de seus seis filhos, em Perpignan; a de suas tias paternas, as senhoritas Simon, todas três solteiras — Louise, Eugénie e Artémise —, no Jura, em Arbois e na aldeia vizinha, Les Planches.” “[...] fils unique, il allait grandir dans la tendresse et la compassion de ses oncles et tantes, entouré de trois familles, avant d’être bientôt émancipé : la famille de son tuteur, Paul Codet, à Paris ; celle de sa tante maternelle, Jeanne, mariée à Henri Carcassonne, et leurs six enfants, à Perpignan ; celle de ses tantes paternelles, les demoiselles Simon, toutes trois célibataires, Louise, Eugénie et Artémise, dans le Jura, à Arbois et le village voisin, Les Planches.” (Calle-Gruber, 2011, p. 7)

⁶ No original: “[...] malgré tout ce qui appartient au domaine du fictif, Simon est enfin arrivé à proposer sa propre famille comme base de toute invention.”

[...] general jacobino cujo busto de mármore drapeado à romana parecia, com as sobranceiras franzidas, o rosto rugoso e a juba de leão, um formidável desafio à graciosa cabeça esculpida numa matéria lívida, semelhante à banha, que entronava sobre a lareira, coroada por um tricórnio como os que se veem nas marquises de Watteau [...]⁷. (Simon, 2001, p. 93, tradução nossa)

Nos romances de Simon, o busto que representa o ancestral das personagens é um objeto recorrente. Como nessa citação de *Tramway*, em que se descreve a estátua no escritório da casa da família. Outro exemplo dessa mesma imagem se reproduz em *Histoire*, obra que narra o retorno de um sujeito para a sua terra natal, para resolver pendências familiares e enfrentar o seu passado lá. Em certa altura da narrativa, a personagem está no escritório da casa de seus tios e lá é confrontada pelo busto: “[...] sentado agora dentro do escritório (dentro da jaula de vidro fosco), e do outro lado da mesa, o Esfinge de cinza antracito, com olhos invisíveis por trás dos reflexos dos óculos com aro de ouro [...]⁸” (Simon, 1973, p. 109, tradução nossa). Portanto, o cruzamento entre as obras de Simon é claro, por conta da repetição da mesma cena. Pode-se observar também que a escultura é de grande simbologia para a personagem, que vê nela a sua própria “Esfinge”. Isto é, a imagem talhada no mármore representa a existência da personagem, o seu passado e o seu futuro.

Quem poderia ser o ancestral ficcionalizado? Segundo Mireille Calle-Gruber, é possível que se trate de Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel, o tataravô materno de Claude Simon:

Sob o Antigo Regime, Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel (nascido em 5 de março de 1753) era oficial de artilharia em Toul e entra na Loja maçônica do regimento, onde se tornou amigo de Choderlos de Laclos (autor de *Liaisons dangereuses*). Eleito para a Assembleia Legislativa, integrou o Comitê Militar [...] Mais tarde, como deputado da Convenção Nacional (1792) e membro do Comitê de Defesa, próximo de Danton, votou pela morte de Luís XVI. Discípulo de Jean-Jacques Rousseau, propôs que fosse colocado na sala das sessões um busto do filósofo esculpido nas pedras da Bastilha. Ameaçado pelos partidários de Robespierre, Termidor salva sua vida. Integrou o Comitê de Salvação Pública. Em 1793, enviado à Córsega para reprimir a insurreição apoiada pela Inglaterra, conheceu Napoleão Bonaparte e providenciou sua evacuação com a família para

⁷ No original: “[...] jacobin général dont le buste de marbre drapé à la romaine semblait, avec ses sourcils froncés, son masque bosselé et sa crinière de lion, un formidable défi à la gracieuse tête sculptée dans une matière livide, semblable à du saindoux, qui trônait sur la cheminée, coiffée d'un tricorne comme on en voit aux marquises de Watteau [...].”

⁸ No original: “[...] assis maintenant à l'intérieur du bureau (de la cage de verre dépoli), et de l'autre côté de la table, le Sphinx de gris anthracite, aux yeux invisibles derrière les reflets des lunettes cerclées d'or [...].”

o continente. Depois de ter sido, durante o Diretório, embaixador em Nápoles (até o ano VII), Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel conduziu campanhas militares do Consulado e, como general do Império, participou das campanhas da Grande Armée. Foi o inspetor-geral da artilharia italiana em Milão; participou dos cercos de Stralsund, na Pomerânia sueca, e de Hostalrich (entre Girona e Barcelona); e no governo militar de Barcelona. Demitiu-se em 1810 por razões de saúde e retirou-se para Saint-Michel-de-Vax, onde morreu de apoplexia em 1812, no terraço de seu castelo.⁹ (Calle-Gruber, 2011, p. 21–22, tradução nossa)

Nota-se no excerto como a linhagem do escritor remonta a séculos de prestígio, contando com diversas ascensões e quedas. Um ponto central a ser destacado é que os Lacombe Saint-Michel quase ascenderam à nobreza. Contudo, esse destino foi frustrado pela incompetência de Jean-Pierre, que, aliás, fora discípulo de Jean-Jacques Rousseau. O tataravô de Simon teve uma carreira militar e política, participou da Convenção de 1792, além de ter sido regicida, votando pela morte de Luís XVI. Ademais, é particularmente significativo o fato de Simon ter alguma ascendência entre os Balzac. De alguma maneira, Claude Simon se insere em uma tradição balzaquiana (ao mesmo tempo em que se opõe a ela), pois suas narrativas, de alguma maneira, históricas, também descrevem o desenvolvimento de um círculo familiar e da decadência da aristocracia¹⁰, como veremos.

Aproximando novamente o texto da realidade, o busto acerca do qual analisamos as obras, de fato, existiu; no entanto, representava Louis Simon, o pai do romancista. Segundo Mireille Calle-Gruber essa estátua assombrou a infância de Simon: “[o] s traços da lenda estão lançados: tudo o que Claude Simon pôde, a partir daí, construir da figura desse pai que não conheceu, mas cuja estatura de

⁹ No original: “Sous l’Ancien Régime, Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel (né le 5 mars 1753) est officier d’artillerie à Toul, il entre à la Loge maçonnique du régiment, y devient l’ami de Choderlos de Laclos (l’auteur des *Liaisons dangereuses*). Élu à l’Assemblée législative, il entre au Comité militaire [...] Élu à la Convention nationale (1792), entré au Comité de défense où il est proche de Danton, il vote la mort de Louis XVI. Disciple de Jean-Jacques Rousseau, il demande que soit placé, dans la salle des séances de l’Assemblée législative, un buste du philosophe sculpté dans les pierres de la Bastille. Menacé de mort par les partisans de Robespierre, Thermidor lui sauve la vie. Il siège au Comité de salut public. En 1793, envoyé en Corse pour mater l’insurrection soutenue par l’Angleterre, il rencontre Napoléon Bonaparte qu’il fait évacuer avec sa famille vers le continent. [...] Après avoir été, sous le Directoire, ambassadeur à Naples (jusqu’à l’an VII), Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel conduira les campagnes militaires du Consulat et, général d’Empire, celles de la Grande Armée. Il est inspecteur général de l’artillerie italienne à Milan ; participe au siège de Stralsund en Poméranie suédoise ; au siège d’Hostalrich (entre Gérone et Barcelone) ; est au gouvernement militaire de Barcelone. Il démissionnera en 1810 pour raisons de santé ; et se retirera à Saint-Michel-de-Vax où il meurt d’apoplexie en 1812 sur la terrasse de son château.”

¹⁰ A discussão das narrativas de Simon e de Balzac é melhor desenvolvida por Aymeric Glacet, em “Entre Georges et Claude Place des *Géorgiques* dans l’œuvre de Claude Simon” (2013).

herói dominou sua vida de criança, é simplesmente prodigioso”¹¹. (Calle-Gruber, 2011, p. 39, tradução nossa).

***La Route des Flandres*, o relato e a experiência**

A dimensão da experiência é central em *La Route des Flandres*, visto que a obra foi permeada pela vivência do autor. Primeiramente, assim como Georges, o protagonista, e os demais soldados, Claude Simon participou do conflito contra a ofensiva alemã enquanto cavaleiro, integrando o regimento dos 31º dragões¹² (Calle-Gruber, 2011, p. 78). Na região de Flandres, o autor lutou contra o exército alemão durante o período de 1939-1940. Em certo momento do combate, os combatentes franceses foram pegos por uma emboscada e precisaram se evadir das granadas e das armas automáticas¹³. Apenas Simon conseguiu escapar com sucesso, reagrupando-se com os soldados restantes em seguida. Ao término do conflito, o exército francês foi derrotado pelo adversário e, em 16 de maio de 1940, o seu regime foi aniquilado. C. S. foi o único sobrevivente.

Surgem emoções e imagens simultâneas, uma delas, central, em torno da qual as outras irão gravitar: a imagem do coronel do regimento desabando com seu cavalo, sabre em punho, morto a poucos metros de Claude por um paraquedista alemão durante a queda da França. [...] Claude está convencido de que o coronel Rey se suicidou para escapar à desonra e à culpa da derrota, e que ele, simples brigadeiro, foi a testemunha privilegiada desse gesto. Mais uma vez, o fantasma do suicídio habita o romance.¹⁴ (Calle-Gruber, 2011, p. 73, tradução nossa)

Entre as múltiplas ressonâncias possíveis do plano factual com o romance, sobressai-se a morte de Rey, coronel de Simon, por sua semelhança notável com o assassinato de Reixach. Assim como o coronel, a personagem foi emboscada pelo exército alemão, logo no início da narrativa. A transposição desse evento para o

¹¹ “Les traits de la légende sont en place : tout ce que Claude Simon, à partir de là, a pu échafauder de la figure de ce père qu’il n’a pas connu, mais dont la stature de héros a dominé sa vie d’enfant, est proprement prodigieux.”

¹² “Convocado para o serviço militar, Claude é incorporado ao 31º regimento de dragões de Lunéville a partir de 15 de outubro de 1934, e liberado do serviço ativo em 15 de outubro de 1935.” (“Appelé au service armé, Claude est incorporé au 31e régiment de dragons de Lunéville à compter du 15 octobre 1934, et libéré du service actif le 15 octobre 1935.”)

¹³ “Il bat en retraite, seul d’abord, courant sur les traverses du chemin de fer, « tiré comme un lapin », jusqu’à Assesse où il prend la bicyclette d’un civil, parvient à échapper aux automitrailleuses [...] Pour Pierre Bois, il commente : « Je me rappelle avoir pensé : Voilà : tu vas mourir de cette façon bouffonne et on écrira ‘Tombé au champ d’honneur’ ! C’est dérisoire, ridicule... ».”

¹⁴ No original: “Viennent des émotions et des images simultanées, l’une d’elles, centrale, autour de laquelle les autres vont graviter : l’image du colonel du régiment s’effondrant avec son cheval, sabre au clair, tué à quelques mètres de Claude par un parachutiste allemand durant la débâcle de 1940. [...] Claude a la conviction que le colonel Rey s’est suicidé pour échapper au déshonneur et à la culpabilité de la défaite, et que lui, simple brigadier, a été le témoin privilégié de ce geste. Une fois encore le phantasme du suicide habite le roman.”

romance parece bastante nítida, uma vez que o texto reproduz ficcionalmente até mesmo o gesto magnânimo do coronel, repetido por Reixach ao levantar a espada antes de ser abatido: “[...] esse reflexo que ele teve de sacar sua espada quando essa rajada lhe atingiu o nariz por trás da cerca: por um momento eu o vi assim com o braço levantado empunhando essa arma inútil e ridícula em um gesto hereditário de estátua equestre [...]”¹⁵ (Simon, 1960, p. 12, tradução nossa). Convém notar que, na citação, a morte de Reixach é tão heroica quanto cômica, refletindo o olhar de Georges sobre seu superior. No entanto, ao descrever a morte do capitão, a narrativa oculta o evento por meio de uma *mise en abyme*:

[...] em sua roupa de caça de veludo azul com os cabelos empoados seu fuzil o buraco no meio da testa e a têmpora de onde corria agora sem cessar como dessas imagens ou dessas estátuas de santos cujos olhos ou estigmas choram ou sangram [...] aquela espécie de geleia vermelho-escura, *como se a guerra, a violência, o assassinato tivessem de alguma forma ressuscitado para matá-lo uma segunda vez como se a bala de pistola disparada um século e meio antes tivesse levado todos aqueles anos para atingir seu segundo algo colocar o ponto final em um novo desastre...*”¹⁶. (Simon, 1960, p. 79, tradução nossa)

No trecho em destaque, nota-se que o texto omite a descrição da emboscada de Reixach e, em seu lugar, intercala a história da morte de seu ancestral. Georges recorre à narrativa da morte de outro Reixach, sobrepondo essa história à do comandante para mediar a descrição de sua queda. Com isso, o narrador relaciona os dois familiares, sugerindo que teriam sido atingidos pela mesma bala em séculos distintos. Em virtude dessa *mise en abyme*, o leitor não tem acesso ao que de fato ocorreu com o capitão no momento de sua morte. A narrativa também revela detalhes sobre o ancestral, um aristocrata que também pereceu no campo de batalha.

A morte de Reixach se estabelece como o eixo estrutural da narrativa, funcionando como um *leitmotiv*. Esse evento traumático se torna um foco de reflexão obsessiva e inesgotável para os soldados, que o resgatam continuamente e de forma não linear ao longo de todo o desenrolar diegético. Contudo, essa recorrência leva à alteração da lembrança a cada vez que Georges ou Blum a evocam, instalando

¹⁵ No original: “[c]e réflexe qu’il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie: un moment j’ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre [...]].”

¹⁶ No original: “Dans son habit de chasse de velours bleu avec ses cheveux poudrés son fusil son trou au milieu du front et sa tempe d’où coulait maintenant sans arrêt comme de ces images ou ces statues de saints dont les yeux ou les stigmates se remettent à pleurer ou à saigner une ou deux fois par siècle [...] cette espèce de confiture rouge sombre, comme si la guerre la violence le meurtre l’avaient en quelque sorte ressuscité pour le tuer une deuxième fois comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre...”

a incerteza sobre o que de fato aconteceu. A ambiguidade é ainda maior, pois eles não conseguem determinar se a morte foi suicídio ou assassinato — uma indeterminação que também envolvia a morte do coronel Rey, segundo a última citação que fizemos da biografia.

O esforço de Georges para decifrar a morte de Reixach desencadeia uma investigação genealógica e temporal, que o faz retornar à sua infância e estabelecer um paralelo com a figura do ancestral. O excerto a seguir evidencia de que modo a imagem desse antepassado moldou profundamente a percepção do soldado desde que tinha pouca idade: [...] durante toda a sua infância ele havia contemplado com uma espécie de mal-estar, de temor, porque ele (esse longínquo genitor) portava na testa um buraco vermelho de onde o sangue escorria em uma longa ranhura serpentina partindo da têmpora [...]”¹⁷ (Simon, 1960, p. 56, tradução nossa). Esse quadro representa o “longínquo genitor” que se tornou um fantasma que paira no imaginário de Georges desde a sua infância. Assim, a representação do Reixach distante não provoca admiração, mas, sim, sentimento de medo e presságio. Nota-se como se faz presente a imaginação da personagem diante da situação, pois é capaz de ver o sangue jorrar da testa de seu antecessor, escorrendo pela moldura do retrato.

[...] como esse Reixach havia, por assim dizer, renunciado por si mesmo à sua condição de nobre durante a famosa noite de quatro de agosto, como mais tarde ocupara assento na Convenção, votara a morte do rei e, sem dúvida em razão de seus conhecimentos militares, fora enviado aos exércitos para, afinal, ser derrotado pelos espanhóis e, então, desautorizando-se uma segunda vez, viera a estourar os miolos com um tiro de pistola.¹⁸ (Simon, 1960, p. 57, tradução nossa)

Esse trecho da morte do ancestral faz diversas referências à realidade, inserindo o ancestral na História. A “famosa noite de quatro de agosto” é um momento fundamental para a Revolução Francesa, em que, durante a Assembleia Nacional Constituinte, decretou-se a abolição do Antigo Regime na França; que ainda era feudal e que era governada por uma monarquia absolutista. Ralph Sarkonak (*Understanding Claude Simon*) reflete sobre o contexto da obra, afirmando que Reixach ancestral representa uma aristocracia que estava deslocada na França e

¹⁷ No original: “[...] pendant toute son enfance il avait contemplé avec une sorte de malaise, de frayeur parce qu’il (ce lointain géniteur) portait au front un trou rouge dont le sang dégoulinait en une longue rigole serpentine partie de la tempe [...]”.

¹⁸ No original: “[...] comment ce de Reixach avait pour ainsi dire désavoué de lui-même sa qualité de noble pendant la fameuse nuit du quatre août, comment il avait plus tard siégé à la Convention, voté la mort du roi, puis, sans doute en raison de ses connaissances militaires, été délégué aux armées pour finalement se faire battre par les Espagnols et alors, se désavouant une seconde fois, était venu se faire sauter la cervelle d’un coup de pistolet [...]”.

que estava atrasada diante da modernidade que avançava¹⁹. O mesmo acontece com o capitão, que manifesta o ridículo dos franceses lutando com cavalos e espadas contra tanques e armas automáticas dos alemães. Por essa razão, o ponto de vista dos soldados sobre essa personagem é irônico e cômico, como pode ser notado neste momento da obra, em que se discute a morte dele: “E Blum: ‘Mas não disseste você mesmo que eles o encontraram completamente nu? Como explicar isso, então? A menos que tivesse sido resultado de suas convicções naturistas?’”²⁰ (Simon, 1960, p. 12, tradução nossa).

Os documentos e dados do real em *Les Géorgiques*

Les Géorgiques é uma obra de notável complexidade em múltiplos aspectos narrativos, com destaque para a relação com a História e, também, para a sua construção temporal. Isso porque, no mesmo texto, coabitam diversas narrativas que pertencem a diferentes períodos históricos. Como no trecho a seguir, narra-se, quase simultaneamente, os confrontos da Segunda Guerra e o contexto da Revolução Francesa:

*Ele só retorna a Paris após a promulgação das leis de Prairial. É então que é eleito secretário da Convenção. Ninguém pensa que as tropas bem equipadas que subitamente apareceram na cidade e abriram fogo estejam agindo por ordem do governo.*²¹ (Simon, 2006, p. 42; grifo do autor, tradução nossa)

Para elaborar as narrativas presentes em *Les Géorgiques*, Claude Simon se valeu de documentos e de relatos de figuras históricas. No trecho em destaque, por conta da sobreposição de duas guerras diferentes, L.S.M. parece estar revivendo a mesma luta séculos depois; como se, apesar da distância temporal, a sua batalha ainda estivesse sendo travada. As demais narrativas que se fazem presentes no romance narram os seguintes eventos: a de um soldado que participa da Guerra Civil Espanhola e a de um cavaleiro que atua na Segunda Guerra, similar à figura de Georges em *La Route des Flandres*.

Uma das primeiras e mais relevantes discussões sobre o documental na obra em questão foi a de Georges Raillard. Durante a sua pesquisa, Raillard teve acesso

¹⁹ “De muitas maneiras, ele é tão anacrônico quanto o exército usar a cavalaria para repelir divisões panzer alemãs.” (“In many ways he is as much of an anachronism as the army’s using the cavalry to repel German panzer divisions.” [Sarnokak, 1989, p. 50])

²⁰ No original: “Et Blum : « Mais n’as-tu pas dit toi-même qu’ils l’avaient trouvé complètement nu ? Comment l’expliquer, alors ? A moins que ce ne fit l’effet de ses convictions naturistes ?”

²¹ No original: “Il ne rentre à Paris qu’après la promulgation des lois de Prairial. C’est alors qu’il est élu secrétaire à la Convention. Personne ne pense que les troupes bien équipées qui sont soudain apparues dans la ville et ont déclenché le tir agissent sur l’ordre du gouvernement.”

aos arquivos de Lacombe Saint-Michel que foram conservados pela família de Claude Simon. Em sua investigação, o estudioso expõe diversos documentos que estão presentes no romance. Com isso, Raillard aponta proximidades entre os textos disponíveis, comparando elementos deles. Dentre essas papeladas, encontram-se, aliás, alguns poemas de Lacombe Saint-Michel, os quais fizeram parte da obra “Poésie fugitives du Général...” (Raillard, 1987, p. 46). Contudo, a análise demonstra que, ao redigir a obra, Claude Simon não se limitou à mera colagem dos documentos de seu tataravô no texto, pois se serviu delas para a criação literária: “[o]s ‘documentos’ são, portanto, neste livro, salvo em um caso, um material bastante lábil”²² (Raillard, 1987, p. 143, tradução nossa). Isto é, registros e poemas teriam sido incorporados à narrativa, servindo como base dela, o que não impediu o autor de alterá-los segundo o seu talante. Um exemplo disso é a maneira como os poemas do ancestral foram inseridos na obra, pois podem, em alguns casos, estar presentes de modo indireto, perceptíveis no estilo da escrita:

Essa explicação psico-sociológica da grafia revela uma disparidade entre esta e o estilo “literário” do General: à grafia retornam as qualidades que irão moldar a escrita L.S.M., tal como Claude Simon a compõe — sem pontuação submetida a uma ordem convencional, exclusiva de qualquer possibilidade de multiplicação do sentido.²³ (Raillard, 1987, p. 147, tradução nossa)

Outros sujeitos ficcionais de *Les Géorgiques* também são baseados em experiências e registros²⁴. Raillard aponta que a figura de O. teria sido inspirada em *Hommage à la Catalogne*, um relato autobiográfico de George Orwell como voluntário na Guerra Civil Espanhola, “[f]oi em dezembro que ele chegou a Barcelona, deixando para trás aquele país que viera pouco a pouco a considerar, nem mais

²² No original: “[l]es ‘documents’ sont donc dans ce livre, sauf en un cas, un matériau bien labile.”

²³ No original: “Cette explication psycho-sociologique de la graphie marque une disparité entre celle-ci et le style « littéraire » du Général: à la graphie reviennent les qualités qui vont modeler l’écriture L.S.M. telle que Claude Simon la compose — sans ponctuation soumise à un ordre conventionnel, exclusif de toute possibilité de multiplication du sens.”

²⁴ Diversos estudos investigam a presença de registros verificáveis na obra em questão. Como coloca Alastair Duncan, há nela um jogo do real e do ficcional: “Simon está a bordar, a inventar, não a partir do nada, mas a partir de peças históricas. Assim, por meio da documentação, Simon aproxima-se, brincando, de um real que não pertence ao domínio da literatura.” (“Simon est en train de broder, d’inventer, non sur rien, mais sur des pièces historiques. Ainsi, par le biais de la documentation Simon s’approche, en jouant, d’un réel qui n’appartient pas au domaine de la littérature.” [Duncan, 1990, n.p.]). Alguns estudos, como o David Zemmour “De Lacombe Saint-Michel à L. S. M. ou des archives au texte” (2015), também objetivam estabelecer relações diretas entre Simon e seu ancestral dentro do universo ficcional de *Les Géorgiques*. Zemmour conclui que essa maneira de tomar o documento como base da escrita é reflexiva: “[...] sujeito porque escreve e objeto porque se escreve sobre ele, mas também simultaneamente sujeito e objeto porque escreve sobre si mesmo.” (“[...] sujet parce qu’il écrit et objet parce qu’on écrit à son sujet, mais aussi simultanément sujet et objet parce qu’il écrit sur lui-même.” [Zemmour, 2015, n. p.])

nem menos, disse ele, como uma caverna de bandidos [...]”²⁵ (Simon, 2006, p. 215, tradução nossa). Além do escritor britânico, o próprio romancista francês pode ter ficcionalizado as suas experiências, como as que ele viveu nessa mesma guerra da Espanha, mais especificamente “[...] recordações de Claude em Barcelona em 1936 [...] souvenirs de Claude à Barcelona en 1936 [...]” (Calle-Gruber, 2011, p. 192). De modo análogo a *La Route des Flandres*, a narrativa do cavaleiro de *Les Géorgiques* também faz uso das vivências de Claude Simon. A afinidade entre os dois romances é notória, a ponto de o excerto subsequente soar como se tivesse sido transposto do texto de 1960: “[n]ão há na estrada que eles seguem nem refugiados, nem caravanas, nem vestígios de combates de qualquer tipo. Não se ouve nenhum eco de batalha nem de bombardeio, mesmo à distância.”²⁶ (Simon, 2006, p. 46, tradução nossa).

Fornecido ao Senhor General L.S.M. por Richard Joallier, Cour de Harlay nº 21: um colar de 63 engastes de diamantes montados a céu aberto, pesando 21^{kt}/4/32, com execução: 4.300^f; um pente em forma de coroa com guarnição de 109 diamantes montados a céu aberto, pesando 17 kts/ 4/8 [...] No mês de junho de 1789, o 7º regimento de artilharia no qual ele serve é chamado a Paris. Com vários outros oficiais, ele declara ao coronel que está decidido a desertar caso o governo queira empregar a força contra o povo. Os ramos entrecruzados do plátano deixam em sua retina uma marca que vagamente assume a forma de um 7, cujas extremidades e o vértice do ângulo são engrossados por pequenas esferas [...]”²⁷. (Simon, 2006, p. 41–42; grifo do autor, tradução nossa)

Há na obra uma aparente tentativa, além de documentar a vida de L.S.M., de narrar sua experiência e de consolidar a personagem na existência, tornando-a excessivamente verossímil, como em uma biografia. Isso pode ser notado no trecho destacado, que é uma carta que a personagem recebeu descrevendo alguns de seus bens. Porém, a narrativa é permeada pela ficcionalização da experiência sensorial da personagem, como pode ser notado nas sensações da personagem no fim do

²⁵ No original: “Ce fut en décembre qu’il arriva à Barcelone, laissant derrière lui ce pays qu’il était venu peu à peu à considérer ni plus ni moins, dit-il, comme une caverne de brigands [...]”

²⁶ No original: “[i]l n’y a sur la route qu’ils suivent ni réfugiés, ni convois, ni traces de combats d’aucune sorte. On n’entend aucun écho de bataille ni de bombardement, même lointain.”

²⁷ No original: » Fourni à Monsieur le Général L.S.M. par Richard Joallier Cour de Harlay no 21 : Un collier de 63 chatons de brillants montés à jour pesant 21^{kt}/4/32, avec façon : 4.300^f; un peigne forme couronne avec garniture de 109 brillants montés à jour pesant 17^{kt}/ 4/8 [...] Au mois de juin 1789 le 7e régiment d’artillerie dans lequel il sert est appelé à Paris. Avec plusieurs autres officiers il déclare au colonel qu’il est décidé à faire défection si le gouvernement veut employer la force contre le peuple. Les branches entrecroisées du platane laissent sur sa rétine une empreinte qui épouse vaguement la forme d’un 7 dont les extrémités et le sommet de l’angle sont alourdis par de petites boules [...]”

excerto (“Os galhos entrelaçados de plátano deixam em sua retina uma marca que vai tomando a forma cheia de bolinhas”). Portanto, quando L.S.M. vê as folhagens, há uma ficcionalização da percepção, logo, uma criação por parte do autor.

Outra possível evidência do elo entre o mundo factual e o ficcional reside no busto de mármore, elemento que figura não só nas memórias de Simon, mas também nas das personagens. A conexão mais direta da estátua de mármore com a obra reside nas anotações de Claude Simon, notadamente nos trechos em que o autor relata o início e o fim da redação do romance: “Claude anotou em seu calendário: 30 de outubro de 1977 ‘comecei a escrever O Busto (Les Géorgiques)’”, e na data de 7 de fevereiro de 1978: ‘terminei de escrever *O Busto* (133 páginas)’”²⁸ (Calle-Gruber, 2011, 428, tradução nossa). Esse registro sugere que o busto ocupava um lugar central no projeto inicial do romance. Esse dado permite supor que a figura desempenhou papel relevante na gênese da narrativa, na qual ela é frequentemente evocada, em especial nos capítulos terceiro e quarto. Estas seções descrevem a decadência de sua família, forçada a remover a estátua do castelo, que havia sido abandonado devido a problemas financeiros.

E então isto: o gigantesco capitão [...] remontando a largas passadas a coluna pronta para partir, pelotão após pelotão, sem um olhar para os homens nem para os animais, a cabeça rígida, levemente inclinada para a frente, os ombros erguidos, os olhos obstinadamente fixos no chão a alguns metros à sua frente, as abas de seu longo casaco chicoteando suas pernas de gigante [...]”²⁹. (Simon, 2006, p. 88-89, tradução nossa)

Na perspectiva das demais personagens, o busto adquire um valor metonímico em relação a L.S.M., tornando visível a forma como elas o representam e o compreendem. A representação, em um primeiro momento, descreve o ancestral como um herói épico, comandando o seu pelotão de homens e animais. Ele é um colossal e superior, bem como o gigante de *Orion Aveugle*³⁰ (1970). Porém, em cer-

²⁸ No original: “Claude a noté dans son calendrier : 30 octobre 1977 « commencé à écrire Le Buste (Les Géorgiques) », et en date du 7 février 1978 : « fini d’écrire Le Buste (133 pages) ».”

²⁹ No original: “Et alors ceci : le gigantesque capitaine [...] remontant à grandes enjambées la colonne prête au départ, peloton après peloton, sans un regard pour les hommes ni les bêtes, la tête raide, portée légèrement en avant, les épaules remontées, les yeux obstinément fixés sur le sol à quelques mètres devant lui, les pans de son long manteau fouettant ses jambes de géant [...]”.

³⁰ “[...] furioso e gigantesco sauriano com um nome fabuloso de titã, de companhia mineradora [...] convulsionando-se, esmagando sob seu ventre de terra seus milhões de toneladas, o lodo esverdeado e fétido dos pântanos e das florestas invisíveis, bem lá embaixo, sob o sufocante tampo de nuvens.” “[...] furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de titan, de société minière [...] se convulsant, écrasant sous son ventre de terre, ses millions de tonnes, la fange verdâtre et puante des marécages et des forêts invisibles, tout en bas, sous l’étouffant couvercle de nuages.”

ta altura da narrativa, o julgamento que as personagens³¹ têm do antepassado muda radicalmente, pois passam a ridicularizar a sua figura. Essa alteração de perspectiva decorre do contraste entre a percepção infantil — quando o busto era visto como enorme, em sua pequena estatura — e a visão posterior de adulto: “[...] “a massa do busto, parecia ao rapaz que ele podia vê-lo: o corpo poderoso, musculoso, começando a tornar-se pesado, nu [...]”³². Com o tempo, a personagem passou a enxergar o seu predecessor como ridículo e inútil, como a enorme peça de mármore no meio da sala:

[...] o monumental antepassado sempre presente, esculpido em duzentos quilos de mármore, trazido cem anos antes por carroça do distante castelo e instalado (deportado), estrangeiro, no coração da casa ambiciosa e grande demais onde, o enorme cadáver mal tendo esfriado [...]”³³. (Simon, 2006, p. 249, tradução nossa)

A imaginação terrestre

Ao abordar o tema da imaginação e da realidade, Claude Simon entra em contradição: em um momento, ele sustenta que seu trabalho é essencialmente criação; em outro, declara ser incapaz de inventar³⁴. No célebre prefácio de *Orion aveugle*, “Les sentiers de la création”, o autor afirma: “[d]e minha parte, não conheço outros caminhos para a criação que não sejam aqueles abertos passo a passo, ou seja, palavra após palavra, pelo próprio caminhar da escrita”³⁵ (Simon, 1970, p. 8, tradução nossa). Assim, C. S. foi um escritor inventivo, preocupado com o uso de cada palavra e com a forma, tecendo um texto denso e de difícil leitura. Por um lado, o autor afirma que seus romances são reprodução da realidade, no papel. Como na entrevista feita por Marianne Alphant, extraída do documentário *Les hommes livres*, de Jérôme Prieur: “Romance, meu Deus, porque não podemos dizer

³¹ “Personagens” no plural, pois não de quem é a voz em diversos momentos da narrativa.

³² No original: “[...] la masse du buste, il semblait au garçon qu’il pouvait le voir : le corps puissant, musculeux, commençant à s’alourdir, nu [...]”

³³ No original: “[...] le monumental ancêtre toujours présent, sculpté dans deux cents kilos de marbre, amené cent ans plus tôt par charroi du lointain château et installé (déporté), étranger, au cœur de l’ambitieuse et trop grande maison où, l’énorme cadavre à peine refroidi [...]” Ibidem, p. 173-174.

³⁴ Como o autor disse a Madeleine Chapsal, do *L’Express*, em 1960: “[e]u sou incapaz de inventar o que quer que seja.” (“Je suis incapable d’inventer quoi que ce soit”).

³⁵ No original: “Je ne connais pour ma part d’autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c’est à dire [sic] mot après mot, par le cheminement même de l’écriture.”

que sejam fotografias ou uma reprodução da realidade. Todos os livros que escrevi, são apenas fragmentos da realidade entre aspas”. Apesar de tais afirmações parecerem incoerentes, revelam o funcionamento da escrita simoniana, preocupada com a invenção a partir da realidade.

Em continuidade à discussão sobre a relação entre escrita e representação, convém recorrer à obra de Gaston Bachelard. O filósofo dedicou-se a investigar a imaginação poética, utilizando a classificação elementar dos princípios criadores: terra, fogo, ar e água. Dentre esses elementos, o foco da presente análise centrar-se-á sobre o elemento terrestre. Sob essa ótica, segundo o filósofo, o poeta (ou o “artífice”) devaneia perante as matérias densas, consistentes e imóveis; enquanto deseja moldá-las. Por conta da rigidez do elemento, a experiência estética passa necessariamente pelo esforço e pelo trabalho, pois a matéria oferece resistência. Como afirma Bachelard: “Mas, com a substância da terra, a matéria oferece tantas experiências positivas, a forma é tão fulgurante, tão evidente, tão real, que mal se vê como se poderia dar corpo a devaneios que tocassem a intimidade da matéria”³⁶ (Bachelard, 1948b, p. 2, tradução nossa). Isso acontece porque a pedra, o ferro e a madeira são rígidos. Por conta disso, repelem o poeta e a sua vontade, exigindo maior trabalho das mãos e recusando as ferramentas que tentam destruí-los, antes de serem domados pela força humana. Como resultado do contato do artífice com a substância terrestre, produz-se algo quase sensível, quase táctil — como é o caso de Simon.

Mas como analisamos a imaginação terrestre nos romances? Não é difícil associar a criação literária de Simon ao mundo material, visto que as longas descrições espaciais funcionam como mecanismo de apreensão da realidade pelas personagens. No caso de *La Route des Flandres*, como vimos, é uma obra que concentra grande similaridade com as experiências do autor, identificadas em sua biografia. No caso de *Les Géorgiques*, o conteúdo extradiegético é ainda mais evidente, como pode ser notado nos documentos, nos poemas e na experiência do autor que são organizadas e elaboradas no texto. Nesses romances, a imaginação não seria exatamente o pedaço de madeira, mas, sim, a reunião de fragmentos do real (memória, documento, texto etc.) que foram percebidos e modificados pelo artífice. Esses dados foram duramente trabalhados e longamente refletidos na produção das obras.

³⁶ No original: “Mais avec la substance de la terre, la matière apporte tant d’expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu’on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l’intimité de la matière.”

Seguindo essa discussão, o busto de mármore se destaca como expressão da imaginação telúrica, dada sua dupla função: ser um objeto gerado pelo labor na rocha e servir como elemento central para o devaneio tanto das personagens quanto do autor.

O busto gigantesco se destaca para a crítica na ordem do imaginário como representação e na ordem do fantasmático como fantasma, com seu poder de assombração. Assombração para o escritor e a criança que ele foi, objetivando o que é invisível e inconfessável, o busto é analisado como uma exigência para pensar no segredo a ser preservado, e uma exigência para transformar a assombração em energia de escrita.³⁷ (Gleize, 2007, n. p., tradução nossa)

Como coloca Joëlle Gleize, *Les Géorgiques* se originou da curiosidade do autor em relação ao busto de mármore. A passagem aponta para a possibilidade de que a estátua paterna tenha influenciado a interioridade do escritor, sendo percebida por ele como uma presença aterrorizante desde a infância. Isso dialoga com a afirmação de Bachelard, de que o objeto terrestre, embora estático, pode ser intenso no seu interior: “[a] imaginação material, que encontrava seu repouso na imagem de uma substância fixa, contém uma espécie de batalha na substância agitada”³⁸ (Bachelard, 1948b, p. 47, tradução nossa). Podemos especular que essa matéria (morta, fria e inanimada) provoca a criação do autor, pois a impressão “fantasmática” que o busto deixou em Simon se tornaria potência à escrita. Com isso, a imagem permaneceria ativamente no imaginário até se tornar ficção.

De acordo com a nossa leitura, a ficcionalização teria se tornado uma maneira de compreender o objeto e o que a imagem representa. Por essa razão, Claude Simon retornou para os Pirineus para escrever o romance: a estátua instigou a curiosidade do autor, que teve de realizar diversas pesquisas e meditar sobre o passado de seus antecessores. Retomando a discussão da imaginação terrestre, de acordo com Bachelard existe uma tentativa humana (e infantil) do artífice de decifrar o universo para além da superfície. Essa busca é motivada pela limitação do olhar, visto que a camada externa dos objetos é a única porção visível do universo, e os olhos não conseguem atingir o interior da matéria: “Eis então a curiosidade da criança, que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro. [...] Um brinquedo dotado de estrutura interna daria uma saída normal ao olhar inquisitivo, a essa

³⁷ No original: “Le buste gigantesque relève pour la critique de l’ordre de l’imaginaire comme représentation et de l’ordre du fantasmatique comme fantôme, avec son pouvoir de hantise. Hantise pour l’écrivain et l’enfant qu’il fut, objectivant ce qui est invisible et inavouable, le buste est analysé comme injonction à penser au secret à préserver, et injonction à transformer la hantise en énergie d’écriture.”

³⁸ No original: “[l]’imagination matérielle, qui trouvait son repos dans l’image d’une substance fixe, enferme une sorte de bataille dans la substance agitée.”

vontade do olhar que necessita das profundezas do objeto”³⁹ (Bachelard, 1948b, p. 8-10, tradução nossa). De certo modo, para Simon, os romances se tornam uma maneira de compreender não só o objeto, mas também o que ele representa: o passado do autor, a sua família e até a sua identidade. Por isso, segundo Bachelard, só é possível compreender a realidade e o interior das coisas por meio da imaginação. Do busto, da memória e dos registros, cria-se algo maravilhoso e impossível de ser revivido. Esse material não resulta em documentos descritivos, mas em romances monumentais nos quais se transforma o real em universos ficcionais: “[e]xaminando minuciosamente os pontos de conexão entre a realidade e a metáfora [...] é através das metáforas, através da imaginação, que a realidade adquire seus valores”⁴⁰ (Bachelard, 1948a, p. 50, tradução nossa). Ocorre, portanto, uma ressignificação artística da realidade. Essa mudança também se manifesta nas próprias narrativas, a exemplo da imagem do ancestral, que é revelada pela arte. Assim, há um trabalho de metaforização no qual o busto do pai se torna a figura de L.S.M. em *Les Géorgiques*, e o quadro do ancestral em *La Route des Flandres*. Assim, ao mesmo tempo em que a arte implica a reprodução do real, ela estabelece um processo de apagamento e recomposição dele.

Não é por acaso que o busto de mármore ocupa uma posição central nos romances. Trata-se de uma rocha maciça e metamórfica — ou seja, um elemento que sofreu intensa mudança estrutural devido aos efeitos da pressão e da temperatura em seus minerais. Essa materialidade, que representa algo duramente moldado e petrificado, serve como metáfora perfeita para a criação do autor. Isso se articula com a reflexão presente em *Discours de Stockholm*, discurso de C. S. ao receber o prêmio máximo de literatura: [e] então, quando eu me encontro diante da minha página branca, eu sou confrontado [...] [pela] agitação do magma de emoções, de lembranças, de memórias que se encontram em mim”⁴¹ (Simon, 1986, p. 52, tradução nossa). Para Simon, o exercício da escrita é uma maneira de externar todo o material latente, assim como faz o vulcão. É uma metáfora da interioridade do autor, que guarda em si toda uma substância buliçosa e turbulenta que luta para extravasar. Somente após essa liberação que o material pode ser polido e trabalhado pela linguagem.

³⁹ No original: “[e]t voilà la curiosité de l’enfant qui détruit son jouet pour aller voir ce qu’il y a dedans. [...] Le jouet pourvu de structure interne donnerait une issue normale à l’œil inquisiteur, à cette volonté du regard qui a besoin des profondeurs de l’objet.”

⁴⁰ No original: “[e]n examinant minutieusement les points d’attache de la réalité et de la métaphore, [...] c’est par les métaphores, par l’imagination, que la réalité prend ses valeurs.”

⁴¹ No original: “Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d’une part le trouble magma d’émotions, de souvenirs, d’images qui se trouve en moi [...]”

[...] fui testemunha de uma revolução, participei da guerra em condições mortais [...] fui prisioneiro, conheci a fome, o trabalho físico até a exaustão, eu escapei gravemente doente, várias vezes à beira da morte, violenta ou natural [...] de outra parte, a língua, as palavras que eu procurei para falar, a sintaxe pela qual elas vão se ordenar e no seio da qual elas vão, de alguma maneira, se cristalizar.⁴² (Simon, 1986, p. 14, tradução nossa)

O magma, nesse sentido, é a sua experiência. Ele é composto por imagens que provocam quem as imagina e — podemos adicionar — quem as lê. Os romances em questão são marcados não só pela guerra, mas pelo íntimo das experiências de Simon, que são, como vimos, praticamente reais, revelando o seu âmago (os seus amores, os seus medos, a sua família e o horror). Tudo isso foi trabalhado e esculpido pelo Simon a partir de sua imaginação e de seu trabalho palavra por palavra.

Conclusão

A conexão intrínseca com o plano do real se estende por toda a produção simoniana, e os romances que selecionamos são evidências disso. Isso se deve ao fato de as narrativas inserirem a História, seja ela vivida ou documentada, dentro de suas histórias ficcionais. Os bustos (o extradiegético e o diegético) ilustram essa dinâmica, configurando-se como uma fração da realidade trazida para o universo ficcional. Na diegese, o significado do objeto transcende para além da simples representação do familiar, expandindo-se para uma imagem dotada de inúmeros sentidos, interpretações e camadas de memória. A partir da figura petrificada, Claude Simon pôde elaborar narrativas acerca de sua genealogia e de diversos períodos históricos, que convergem nessa representação em mármore. Desse modo, a busca pelo passado se revela indissociável do processo de criação do romance, promovendo, através do busto, a recuperação de registros históricos que se encontravam engavetados e esquecidos.

Dentre os diversos cruzamentos possíveis das obras com o exterior, sobressai-se a figura do ancestral e também a do capitão. No momento da morte do líder dos cavaleiros, Georges o substitui pelo seu familiar distante. Isso ocorre porque, pelos olhos do narrador, o Reixach (ancestral) funciona como uma espécie de destino do capitão que se realiza. A sobreposição manifesta o temor do protagonista,

⁴² No original: “[...] j’ai été témoin d’une révolution, j’ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j’appartenais à l’un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l’avance et dont, en huit jours, il n’est pratiquement rien resté), j’ai été fait prisonnier, j’ai connu la faim, le travail physique jusqu’à l’épuisement, je me suis évadé, j’ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle [...] d’autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.”

como se o fantasma do longínquo parente atingisse sua finalidade, reencarnando-se no presente. Pela ótica de Georges, o suicídio é praticamente inevitável, como se o capitão estivesse fadado à morte, o que é reforçado pela repetição incessante e circular desse evento na narrativa.

Ademais, há, nas obras, uma (in)compreensão da guerra ao longo dos séculos. Não são apresentadas, todavia, grandes mudanças delas nos diferentes períodos históricos, salvo as armas que são utilizadas pelos soldados e a decadência moral da aristocracia. De um ponto de vista mais amplo, tanto *Les Géorgiques*, quanto *La Route des Flandres* convergem na exposição do sofrimento, sugerindo que este não é um fenômeno restrito a um momento histórico, mas uma condição inerente à existência humana.

Em nossa análise, demonstramos como o busto poderia exemplificar o funcionamento da realidade dentro de um universo ficcional. Para produção de seus romances, o autor pode ter se servido da imagem pré-moldada que foi traduzida e ressignificada no texto, assim como o fez com uma diversidade de fragmentos do mundo material. Em contrapartida, não há apenas uma reprodução da realidade nas obras, porque as imagens passam por um trabalho de meditação, recordação, imaginação e esmero. A realidade é a matéria a ser esculpida por meio da linguagem, o que demonstra o trabalho criativo do autor para elaboração das obras. Portanto, o real, bem como o busto, é uma marca do passado latente que foi, de alguma maneira, materializada por meio da escrita.

A estátua revela a capacidade da literatura de extrapolar o real, impulsionada pela vontade humana de compreender o íntimo das coisas, o que só pode ser feito pela imaginação. Os romances que selecionamos não apenas reproduzem o mundo extradiagético, mas também conseguem criar a partir dele e extrapolar os seus limites. Com isso, a literatura é uma maneira de compreender o passado Histórico, de apontar as fronteiras do real e de manifestar o potencial ilimitado da imaginação. Ela é constituída de frações da realidade que passam por um trabalho laborioso. Tais imagens provocam quem as imagina e, podemos adicionar, quem as lê. Os romances estão marcados pelo íntimo das experiências de Simon, que são, como vimos, praticamente reais, revelando o seu âmago (os seus amores, os seus medos, a sua família e o horror).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948a.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948b.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Claude Simon: une vie à écrire*. Paris: Seuil, 2011.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Le grand temps*: Essai sur l'œuvre de Claude Simon. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

CHAPSAL, Madeleine. Entretien avec Claude Simon. *L'Express*, 10 nov. 1960. Transcrição disponível em: <http://christinegenin.fr/blog/2011/05/entretien-m-chapsal-1960/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

DUNCAN, Alastair B. *Claude Simon: Le projet autobiographique*. *Revue des Sciences Humaines*, n. 220, p. 47–62, out./dez. 1990. Disponível em: <http://associationclaudesimon.org/Duncan-Alastair-B-Claude-Simon-Le-projet-autobiographique-1990.html>. Acesso em: 28 out. 2025.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1976.

GLACET, Aymeric. Entre Georges et Claude: Place des Géorgiques dans l'œuvre de Claude Simon. *Cahiers Claude Simon*, n. 8, p. 83–99, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ccs/861>. Acesso em: 28 out. 2025.

GLEIZE, Joëlle. Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, sous la direction de Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, Presses universitaires du Midi, n. 73, 2015, 212 p. *Cahiers Claude Simon*, n. 12, p. 224–228, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ccs/1086>. Acesso em: 28 out. 2025.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*: O breve século XX. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LES HOMMES LIVRES. Direção: Jérôme Prieur. Paris: France 3 Régions, 2013. Disponível em: <http://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00006499/extrait-les-hommes-livres>. Acesso em: 21 maio 2020.

RAILLARD, Georges. Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon). In: *Romans d'archives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.

SARKONAK, Ralph. *Understanding Claude Simon*. Columbia: University of South Carolina Press, 1989.

SIMON, Claude. *Les Géorgiques*. Paris: Minuit, 2006.

SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit, 1986.

SIMON, Claude. *Histoire*. Paris: Gallimard, 1973.

SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris: Minuit, 1960.

SIMON, Claude. *Le tramway*. Paris: Minuit, 2001.

SIMON, Claude. *Orion aveugle*. Paris/Genève: Skira, 1970.

SIMON, Claude. *Les sentiers de la création*. In: SIMON, Claude. *Orion Aveugle*. Paris/Genève: Les sentiers de la création. In: SIMON, Claude. *Orion aveugle*. Paris/Genève: Skira

YOCARIS, Ilias. *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Toronto: Paratexte, 2002.

ZEMMOUR, David. De Lacombe Saint-Michel à L. S. M. ou des archives au texte. *Littératures* [online], n. 73, 2015, p. 15–32. Disponível em: <http://journals.openedition.org/litteratures/412>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Recebido em: 03/04/2026

Aceito em: 16/07/2026



A mulher e o tempo: envelhecimento e liberação em “Hell’s Angels”, de Márcia Denser

Woman and time: aging and liberation in Márcia Denser’s “Hell’s Angels”

Clarice Lima Borges Alves
Universidade de Brasília (UnB)
claricelimab@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-7108-0458>

RESUMO: Este trabalho propõe a análise da compreensão do envelhecimento feminino no conto “Hell’s Angels”, de Márcia Denser. Nele, somos apresentados à Diana, mulher independente financeira e sexualmente, mas que ainda é atormentada por uma angústia existencial advinda de seu envelhecimento. Tal incômodo com a velhice, reforçada pelos parâmetros sociais negativos associados a ela, cria uma tensão entre a sua autonomia e a perda dos espaços social e erótico provocada pelo aumento de seus anos. Como forma de retomar a vivacidade de sua juventude, Diana se relaciona com Robi, motoqueiro de 19 anos, privilegiando a saciação afetiva no presente e evitando as preocupações quanto ao futuro. Pretende-se verificar como a consciência do tempo e do envelhecimento afeta o comportamento e o envolvimento amoroso da heroína, que, ultimamente, não alcança a satisfação amorosa ou metafísica.

PALAVRAS-CHAVE: envelhecimento feminino; liberação; autoria feminina; ficção brasileira contemporânea; Márcia Denser.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the portrayal of female aging in Márcia Denser’s short story “Hell’s Angels” In it, we are introduced to Diana, a woman who is financially and sexually independent, yet is still tormented by an existential anguish stemming from her aging. This unease with old age, reinforced by the negative social norms associated with it, creates a tension between her autonomy and the loss of social and erotic spaces brought about by the passage of time. As a way to recapture the vitality of her youth, Diana begins a relationship with Robi, a 19-year-old motorcyclist, prioritizing emotional fulfillment in the present and avoiding concerns about the future. The aim is to examine how the awareness of time and aging affects the heroine’s behavior and romantic involvement, as she is ultimately unable to achieve romantic or metaphysical fulfillment.

KEYWORDS: female aging; liberation; women authors; contemporary Brazilian fiction; Márcia Denser.

Introdução

Márcia Denser (1949–2024) foi uma escritora e jornalista paulista cuja produção literária foi marcada pela transgressão em um período político-social de intensa repressão militar no país. Suas publicações iniciaram-se na década de 1960, momento marcado pela violência e censura, mas também pela eclosão do movimento feminista (Sarti, 2004), com a organização de grupos de mulheres contra a ditadura e a mudança de comportamentos afetivos e sexuais devido ao acesso a métodos anticoncepcionais e a legalização do divórcio no país. Ademais, foi uma época de ebulição literária e editorial, com a publicação de autores que viam, na escrita, um instrumento de denúncia (Dalcastagnè, 2022). A ficção de Denser integrou esse movimento contraideológico ao inserir a mulher no texto como sujeita do discurso, colaborando para a criação de “um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito engajado na reconceptualização de si e do mundo” (Schmidt, 1998, p. 188).

Sua literatura é permeada por personagens femininas liberadas e libertárias, que assumem a sexualidade abertamente e se questionam existencialmente em histórias que investigam o lugar da mulher na sociedade e no meio urbano, as dinâmicas de gênero em relacionamentos heterossexuais e a construção da identidade e da subjetividade da mulher moderna, em um projeto “cuja face é a inscrição da mulher na literatura — não mais como objeto do masculino, numa relação de ventriloquismo literário (daí o sujeito que é pensado pela linguagem dominante), mas sujeito da ação enunciado sua própria fala” (Denser, 2009). A escrita de Denser desconstrói as representações femininas normativas no âmbito literário, definidas pelo monopólio discursivo masculino, especialmente em sua coletânea *Diana Caçadora* (1986), que apresenta Diana Marini, aventureira da cidade grande e caçadora de companhia e propósito dentro da estrutura restritiva do sistema social. Um dos contos desse livro que expressa claramente essa operação, versando sobre questões existenciais a partir de experiências afetivas e corporais, é “Hell’s Angels”, posteriormente publicado na coleção *Os cem melhores contos brasileiros do século*, selecionados por Ítalo Moriconi.

Utilizando o viés metodológico da revisão bibliográfica, este trabalho propõe a análise da compreensão do envelhecimento feminino no conto “Hell’s Angel” e das formas pelas quais ele instaura dinâmicas complexas entre a sexualidade desreprimida, a inédita independência e as mudanças nas formas de as mulheres habitarem e se relacionarem no mundo com o aumento de seus anos. Esse é

um tema relevante de ser avaliado, especialmente dentro do campo da autoria feminina, em função do envelhecimento ser coletivamente tratado como “uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar” (Beauvoir, 2018, p. 7), sendo omitido tanto no meio social quanto no literário. Compondo-se não apenas como uma condição biológica, mas também como uma categoria socialmente produzida, o estatuto da velhice atribui aos indivíduos valores e significações que alteram as suas posições e percepções dentro das relações humanas de modo a desvalorizá-los e a privá-los de agência, comunidade, propósito, dentre outros, relegando-os, ultimamente, ao isolamento, ao silenciamento e à passividade.

Tendo em vista que o processo de envelhecimento não acarreta apenas mudanças físicas e psicológicas, como também sociais ao redistribuir poderes e privilégios, perspectivas e possibilidades de vida, de acordo com a hierarquização de categorias de idades, ele afeta de forma mais significativa as mulheres, dado que elas já detêm menor poder social e perdem, com a decadência física, os valores da “beleza (segundo rígidos padrões), a juventude, a magreza, a capacidade de sedução, normas que constroem os corpos femininos em um quadro de poder e inteligibilidade binária” (Navarro-Swain, 2003). Sendo o corpo feminino um território em constante disputa (Dalcastagnè, 2007), sujeito a representações e discursos normativos que reprimem seus comportamentos e corporalidades, a longevidade deteriora ainda mais a sua legitimidade e visibilidade no campo social, prejudicando a autoestima e a consciência de si e gerando conflitos com a liberdade e a agência adquiridas ao longo dos anos.

Nesse sentido, a literatura, como “forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram” (Dalcastagnè, 2012, posição 214), faz-se essencial para a intervenção e a alteração dos sentidos pejorativos conferidos ao envelhecimento, em particular o feminino. Como nota Lima (2008), a velhice feminina é sub-representada em narrativas brasileiras, sendo muitas vezes, quando não banida da ordem do discurso, retratada a partir de estereótipos de fragilidade, apatia e dependência, reiterando preconceitos. Observa-se um rompimento com as práticas discursivas e culturais canônicas, contudo, em narrativas escritas por mulheres, a exemplo de *A obscena senhora D.*, de Hilda Hilst, “Mas vai chover”, de Clarice Lispector, e “Apenas um saxofone”, de Lygia Fagundes Telles, as quais trabalham com temas como sexualidade, identidade e corporalidade a partir do protagonismo e da perspectiva femininas. Essas histórias problematizam o código representacional sobre as mulheres no campo literário, construindo outras formas de significação, simbolização e interpretação

de vivências e subjetividades femininas, e possibilitando o questionamento e a transformação da construção simbólica da realidade a partir de posições autorais e narrativas centradas em mulheres.

“Hell’s Angels” integra o rol de histórias que não se submetem à coerção ideológica e cultural das relações de poder e apresentam uma fala feminina liberada, plural e detalhada. A partir da narração de Diana, cujo nome faz referência à deusa romana da caça, o que já pontua a sua força e a sua autonomia, Denner aborda a emancipação feminina, sexual, psicológica e financeira, com uma personagem consciente de seu corpo, seus desejos e seus incômodos, mas que ainda é restringida pelas estruturas do mundo patriarcal que lhe impõem uma consciência negativa da velhice. Diana é atormentada por uma angústia existencial proveniente de seu envelhecimento, identificado não apenas como movimento natural do corpo, porém complementarmente como aspecto que dita as suas condutas e as expectativas sociais e que, ao vincular a sua autoestima aos padrões impostos, acarreta na desvalorização e na negação de si. À vista disso, “Hell’s Angels” é um conto profícuo para a análise de questões ainda relevantes na contemporaneidade que envolvem o feminino e a sua relação com o tempo, formulando um discurso de força ideológica, política e literária.

Análise

O conto é narrado por Diana, que integra o grupo das “mulheres sem dono e sem cabrestos sociais [...] que se desembaraçaram de raízes e partem pelo mundo afora, buscando um espaço que não lhes foi destinado: a cidade grande” (Dalcastagnè, 2012, posição 2.504), e relata o seu envolvimento com Robi, estudante e motoqueiro de 19 anos. Mulher independente financeira e sexualmente, que se apropria do espaço da cidade pela direção, explora sua subjetividade indo ao analista e é conectada à cultura mundial por suas várias referências artísticas, rompendo barreiras materiais e simbólicas culturalmente instituídas ao seu gênero, Diana, não obstante, é atormentada por uma angústia existencial. Sua inquietude advém de seu envelhecimento, que cria uma tensão entre a recém-adquirida autonomia e a perda dos espaços social e erótico provocada pelo aumento de seus anos, fazendo com ela se sinta “perdida entre os apelos do prazer e as dúvidas, contradições e conflitos que a assaltam” (Coelho, 2002, p. 396). O impacto da passagem do tempo sobre a consciência da narradora, que redefine socialmente as suas capacidades e o seu valor, permeia todo o conto e é o objeto de análise deste trabalho.

Desde o primeiro parágrafo, Diana reflete sobre o tempo a partir da juventude de Robi, que o aproxima da desumanidade imortal de deuses e anjos, porém também de uma monstruosidade advinda da inexperiência, que a narradora caracteriza como um “aleijão psíquico, faltando pedaços, como um ombro para se chorar, um olhar atento, o gesto brusco no vácuo do antebraço consolador” (Denser, 2000, p. 426), garantindo-lhe uma inaptidão aos relacionamentos. Comparativamente, Diana pondera sobre o seu aniversário de 30 anos e o seu estado de transitoriedade “putamente injusto” (Denser, 2000, p. 427), indicando o peso social da velhice sobre as mulheres, uma vez que ela ainda está distante do que é legalmente considerado um idoso. Seu fluxo de pensamento é interrompido pelo ronco de uma motocicleta, que “sobrepujou a música em FM, como também os pensamentos acima descritos, além de todo o resto” (Denser, 2000, p. 427), em uma demonstração do arrebatamento do encontro, que rapidamente consome os seus dias e pensamentos. Juntamente com a moto, aparece o garoto na janela do carro, que passa a olhar as coxas de Diana com “caninos pingando sangue” (Denser, 2000, p. 427), em uma alusão ao vampiro que, além de se concretizar sexualmente, integra o coletivo de figuras imortais associadas ao jovem.

É relevante que a primeira reunião dos dois se dê no trânsito em razão da metáfora que representa da passagem do tempo e das experiências fugazes nas cidades (Bosi, 2005), e, especialmente, no sinal fechado, já apontando a brevidade do futuro relacionamento entre os dois, como se estivesse destinado a ser apenas uma pausa em suas trajetórias de vida. Os automóveis e os percursos das personagens são igualmente reveladores de suas dinâmicas. Robi, em sua motocicleta, incorpora a liberdade e a transgressão da juventude, que convida ao risco e ao imprevisto, o que é reforçado pelo título do conto, nome de um tradicional clube estadunidense de motoqueiros. Diana, por outro lado, está em seu carro no caminho para o analista, compondo a imagem da mulher autônoma, e, contudo, restringida e isolada pelas estruturas do mundo adulto, que a impedem de agir livremente sobre os seus desejos como faz o garoto, que tem tempo de observá-la falhar dezoito vezes seguidas em manobras de carro, enquanto ela se despede rapidamente por ter horário marcado no médico. A inesperada presença do desconhecido, entretanto, faz com que a sua maturidade seja perturbada e ela recupere a vivacidade do passado, se posicionando “do outro lado da juventude, há dez, doze anos atrás [...] Deus meu, que beleza!” (Denser, 2000, p. 427).

O encontro acidental, e em um momento crítico de consciência de si e do envelhecer, faz com que Diana pare de articular seu sofrimento, “empurrando a

dor para baixo, sete palmos no inconsciente” (Denser, 2000, p. 427), e admita a alternativa de uma aventura espontânea, guiada por sua vontade de novamente adentrar o universo da juventude, socialmente valorizado como o responsável por “felicidade, sucesso, prazer e inclusão” (Navarro-Swain, 2003), por meio do reconhecimento e da companhia de um de seus integrantes. Com isso, a narradora, que “já andava ansiando por uma paixão lamacentas” (Denser, 2000, p. 428), idealiza Robi como uma fantasia de fuga do cotidiano repressor, perceptível por seus encontros em momentos roubados como “nos intervalos da muda de roupa, banho, jantar e outra escapada” (Denser, 2000, p. 427), explicitando a urgência de seu desejo. Diana, assim, exerce comportamentos impulsivos e irresponsáveis, cedendo às suas pulsões tal como os jovens, em um movimento de presentificação de sua existência que privilegia a saciação afetiva no presente e evita as preocupações referentes ao futuro, de modo que “Sua vida é o tempo presente, suas emoções são o aqui e o agora. Perseguido pela ansiedade, pela solidão, por uma sensação de vazio interior, esse ser busca a paz de espírito, sob condições que agravam o processo em vez de solucioná-lo” (Xavier, 2007, p. 146). Dali em diante, a heroína problemática de Denser sai mais cedo do trabalho para encontrá-lo, compra uma boneca de presente para a irmã dele e dirige alcoolizada para um motel.

A percepção de que “a velhice é ‘uma categoria social’, uma vez que, “no quadro binário de construção do mundo, seu referente é a juventude’, esta, também instituída socialmente como categoria hipervalorizada” (Lima, 2008, p. 50), atravessa o conto, sendo textualmente apresentada pela constante exposição das diferenças entre os amantes, com a apreciação especial da mocidade. Robi é caracterizado de formas díspares, às vezes como ingênuo — “bebê” (Denser, 2000, p. 428) com dentes de doce de leite “que não sabe de nada” (Denser, 2000, p. 430), “príncipezinho do ritual de iniciação” (Denser, 2000, p. 431) — e outras vezes como poderoso, divino e inalcançável — um dos “ídolos talhados em ouro e prata à luz das tochas, indiferentes às cerimônias e ao borbulhar das paixões e sacrifícios humanos” (Denser, 2000, p. 426), “meu anjo vermelho, Lúcifer, o decaído, piscando de sua torre flamejante” (Denser, 2000, p. 428). Tal paradoxo duplica o presente no título do conto, que indica a existência de anjos oriundos do inferno, e reproduz os sentimentos conflitantes que a narradora reserva em relação à juventude, uma vez que, apesar de ela ser:

o mais importante, é uma imagem de mim no passado, um eu que *já passou*, mas que conserva as cores e o brilho de uma memória, aquela que, entretanto, escolhe os nichos a serem valorizados, que cinzela as imagens fictícias do

que eu gostaria de ser sempre: ser aceita, valorizada, amada, sedutora, cotação sempre em alta nos valores de um corpo-em-mulher (Navarro-Swain, 2003, grifo da autora).

Oscilando entre a ingenuidade prática de “Robin Wood” (Denser, 2000, p. 427) e o charme rebelde de “James Dean” (Denser, 2000, p. 428), o motoqueiro distingue-se por reter uma “perversa inocência” (Denser, 2000, p. 426) típica da pouca idade, que faz com que ele só pensasse em garotas e motos, “E isso quer dizer que não pensava. Devaneava. Flutuava. Flanava. Fluía. Ele simplesmente *existia!*” (Denser, 2000, p. 429, grifo da autora), despido de problemas e responsabilidades, mas também de experiências e referências. No único momento em que Robi esboça uma reflexão mais elaborada sobre a sua percepção do bem e do mal, ele mantém uma linha de raciocínio simplista, que não considera as nuances da realidade, atestando novamente a sua imaturidade, na qual, segundo a análise de Diana, o garoto julga todos, “Arquivando-os, classificando-os para poder controlá-los, dominá-los, senão você se perde na floresta e começa a chorar de medo, neném” (Denser, 2000, p. 49), em mais uma manifestação da contradição dos jovens, que, apesar de serem privilegiados nessa institucionalização do curso da vida própria da modernidade (Debert, 1998), são restritos em suas opções de pensamento, ação e circulação.

A discrepância entre a maturidade dos dois fica clara na profusão de ponderações de Diana, que gera um fluxo narrativo acelerado e mutável, semelhante ao ritmo veloz das metrópoles, de modo a “retratar a realidade dura e solitária da vida urbana despersonalizada [...] Denser propositalmente cultiva uma atmosfera frenética” (Quinlan, 1989, p. 90, tradução minha)¹. Sua narrativa mescla observações pessoais, citações, referências artísticas e midiáticas, diálogos de discurso direto e de discurso indireto livre, metáforas trabalhadas e vocabulário vulgar, enumeração de ações, separação de falas por barras oblíquas, etc., em uma escrita dinâmica que reflete os processos apressados e fragmentados da modernidade. Essa mistura de elementos estéticos promove a quebra dos moldes narrativos lineares tradicionais e das formas convencionais de subjetivação de personagens femininas ao revelar “uma mulher que interroga e luta com a palavra no encalço de um novo conhecimento do mundo e dos outros” (Coelho, 1991, p. 99), recusando a posição de objeto falado e passivo e apresentando-se como produtora de seus próprios discursos a partir da materialidade de suas experiências. Nessa

¹ No original: “in actualizing the harsh, lonely realities of depersonalized city life [...] Denser purposely cultivates a frenzied atmosphere” (Quinlan, 1989, p. 90).

perspectiva, o capital cultural de Diana corrobora para a identidade de mulher independente e conectada ao mundo moderno, mas também demarca a sua idade, reforçando o seu sentimento de inadequação, como na passagem: “não verbalizaria a comparação. Talvez ele não conhecesse James Dean. Talvez me achasse velha demais ao compará-lo a alguém antigo como Dean” (Denser, 2000, p. 428).

Ultimamente, a distinção geracional dos amantes contribui para a rearticulação das dinâmicas de gênero no relacionamento, de forma que “a heroína desconstrói a ideia de subalternidade, igualando-se tanto na ousadia das ações, quanto nas manifestações da sexualidade” (Santos; Grácia-Rodrigues, 2017, p. 95). A inexperiência de Robi, denunciada por seus gestos e reações incertos, evidentes em seus “olhos que jamais se fixavam no interlocutor, uma aflição mal disfarçada pelo paradeiro que dar às mãos” (Denser, 2000, p. 428), permite que Diana ocupe o lugar convencionalmente reservado ao masculino e lidere os rumos de suas interações, removendo o feminino da ideologia patriarcal de submissão. A sua autoridade é simbolicamente confirmada pelo recorrente deslocamento do casal em seu carro, muitas vezes sob sua direção, e pela escolha de seus itinerários pela protagonista, que inova ao transitar em locais de lazer e prazer — bares, cantinas italianas e motéis — no lugar de recolher-se à casa, tendo em vista que “A representação do espaço da mulher, portanto, dá-se, sobretudo, pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera privada” (Dalcastagnè, 2012, posição 2.262), limitando-a recorrentemente ao jugo da família e aos mandos do marido. A apropriação e a participação da mulher no espaço público, em oposição à restrição de Robi aos universos da escola e da casa, indicam mais uma instância da autonomia de Diana, bem como a limitação do círculo social do garoto ao seu “papai, mamãe, uma governanta romena (babá, neném)” (Denser, 2000, p. 429), enquanto a protagonista cita amigos, amantes passados, seu analista e colegas de trabalho, demonstrando sua movimentação em diferentes esferas sociais.

A maturidade da personagem central e a sua ânsia de identificação e participação na juventude se relacionam de maneira dialética e tensa, havendo a oscilação entre a fascinação pelo garoto, reforçada pela ingenuidade e ignorância que ele resguarda em relação às suas investidas, como em “perguntou o que está olhando? Eu disse nada / me deixa encabulado / por quê? / fica me olhando assim / assim como? — mordi os lábios, não confessar nunca” (Denser, 2000, p. 431), e a consciência sardônica de seu comportamento insensato, por meio do qual a personagem reposiciona-se “em seu papel de gênero como a caçadora, não a caça [...] ironizando os próprios movimentos e discurso, sem dar espaço para a culpa

ou para a pieguice” (Dalcastagnè, 2022, p. 7). A contradição entre a calculada superioridade e a insistente perseguição pelo afeto do rapaz revela o incômodo existencial de Diana com a passagem do tempo:

Não queria ver aqueles olhos, não queria ver aquele rosto, não queria ver aquela expressão especialmente perversa, infantilmente perversa, não queria me sentir velha demais, o outro lado do espelho desse rosto cuja expressão também já fora minha, e sabia que ele pressentia haver algo de errado comigo, essa minha pretensa segurança, pretensa maturidade, um vago movimento de mendicância, e que, por exemplo, nem ao menos eu gostava de mim, senão não prosseguiria por tempos imemoriais caçando aves implumes na orla do pântano. Se não estivesse ferida, estaria voando (Denser, 2000, p. 430-431).

Tal passagem demonstra os efeitos psicológicos das noções culturais de velhice sobre as mulheres ao elaborarem ilusões coletivas de natureza destrutiva que as afastam da autopercepção e autorrepresentação saudáveis, fazendo com que, como ressalta Simone de Beauvoir, “imaginar-me velha é imaginar-me outra. Há algo de amedrontador em toda metamorfose” (2018, p. 10), gerando sentimentos de rejeição, culpa e vergonha. Como Denser evidencia, nem mesmo mulheres que alcançam maior independência estão imunes a esse processo, uma vez que “Quanto mais fortes as mulheres se tornassem em termos políticos, maior seria o peso do ideal de beleza sobre seus ombros, principalmente para desviar sua energia e solapar seu desenvolvimento” (Wolf, 2018, posição 148), sendo essa desejabilidade estética atrelada à juventude. A falta de normalização da velhice, a despeito de, biologicamente, ser o percurso natural da vida, atende, por fim, aos interesses do sistema misógino ao minar a satisfação, a liberdade e o poder alcançados com as conquistas sociais e individuais, estas representadas pela autonomia de locomoção e pela autossuficiência financeira de Diana, que, afinal, não a fazem se sentir mais confiante e madura, porém a encerram em uma performance que acoberta a sua vulnerabilidade e a sua solidão.

Tendo em consideração que “o medo de envelhecer se engendra pelo medo de não mais agradar, de não mais ser desejada, olhada” (Navarro-Swain, 2003, grifo da autora), a distância entre os amantes atinge o seu ápice no momento da comunhão de seus corpos. A desarmonia é explícita desde antes do início do ato sexual, quando Diana os dirige para o motel em um trajeto descrito “como um longo corredor recheado de espessa nebulosa cinza-chumbo varrida por um vento escuro” (Denser, 2000, p. 431), ilustrando a confusão e a incerteza que a assolavam não apenas em função do relacionamento, mas daquele momento de

sua vida. Ao chegarem no quarto, ambos se veem no espelho sobre a cama pela primeira vez, segundo a narradora, reforçando a assimetria e a falta de compreensão entre eles, apesar de isso não se revelar na superfície de suas imagens, pois “Aparentemente não havia nenhuma diferença [...] Nenhum indício do buraco negro, o corte do tempo” (Denser, 2000, p. 431), também não se manifestava na superfície de suas interações, nas quais Diana não verbalizava suas opiniões. Tal assimetria fica clara no momento em que ambos interagem corporalmente, sendo que, no primeiro contato físico entre os dois, pressente-se a violência e a diferença de expectativas na passagem: “Eu disse calma e ele me jogou no colchão como uma bola de pingue-pongue” (Denser, 2000, p. 431).

Apesar do consentimento de ambas as partes, há uma falta de consonância, uma vez que “há uma mútua exploração entre eles, já que ambos transformam o outro em objeto, um corpo sem rosto, ou simplesmente um órgão sexual” (Ferreira-Pinto, 2004, p. 147, tradução minha)², chegando a narradora a comparar o sexo de Robi a um “vibrador elétrico” (Denser, 2000, p. 432) e o seu torso a uma “moto” (Denser, 2000, p. 432) que ele estaria consertando, em imagens pertencentes aos universos de gênero de cada um que exprimem o seu desencontro, bem como a descrever o ato de forma maquínica, em: “as engrenagens da máquina molhadas de suor e gosma orgânica, mais lento, mais acelerado, mais lento, agora rápido, acelere, mais rápido, mais rápido. Pronto. Terminou” (Denser, 2000, p. 432). Essas imagens mecânicas da vida moderna, quando transpostas aos corpos, denunciam, no lugar da intimidade, a impessoalidade e a praticidade de seus gestos, expressando “o apressado ritmo em que todos vivemos e, dentro dele, a inevitável superficialidade do convívio humano” (Coelho, 1993, p. 253). O sexo, no lugar de aproximá-los, afasta-os de um envolvimento sentimental, enclausurando cada um em seu próprio vazio existencial.

O momento sexual também exhibe a assimetria de suas vontades e experiências. Robi é impaciente e agressivo, nega-se a beijar a parceira, comprime suas costelas, “machucando-as, em vez de acariciá-las” (Denser, 2000, p. 432), e evita os contatos afetuosos que Diana buscava. Por conseguinte, no momento de maior proximidade física entre eles, a narradora se sente menosprezada e excluída da relação, como se seu corpo “estivesse paralisado, ou morto, como se ninguém suportasse um dramático relacionamento frontal, com beijos, orifícios, acidentes e cicatrizes, com um rosto, um nome, uma biografia” (Denser, 2000, p. 432). O

² No original: “there is a mutual exploitation between them, since both render the other an object, a faceless body, or simply a sexual organ” (Ferreira-Pinto, 2004, p. 147).

encontro sexual não culmina no instante de continuidade almejado pelo erotismo, que, segundo Bataille (1987), busca primordialmente dissolver o estado de existência isolado do ser pela fusão dos corpos, mas os aprisiona em uma descontinuidade e em um não entendimento absolutos, com a fragmentação de seus corpos e a experiência individual, e não partilhada, do prazer. A heroína não alcança o prazer sexual, nem a satisfação metafísica, e se encontra, ao fim, tão desamparada e sozinha como no início do conto.

O final da narrativa sela a desigualdade irremediável entre as personagens, com Diana deixando Robi dormindo no motel, tão desamparado e sozinho quanto ela, “oferecendo-se e negando-se a mesmo tempo, supremamente, a qualquer contato humano” (Denser, 2000, p. 432), e se deparando com o presente de Natal que comprou para a irmã dele. A sua reação intensa a ele — “Carreguei essa boneca tempo demais, as juntas dos dedos me doem, o barbante áspero imprimiu marcas profundas, roxas, em cruz, nas palmas feridas, o seu peso é insuportável” (Denser, 2000, p. 432-433) — nos permite julgar a boneca como uma metáfora da juventude que a narradora tenta recuperar apesar da impossibilidade da tarefa, aspecto reforçado pelo fato de Robi, antes de entrar no motel com ela, hesitar ao olhar para o pacote. Tal como o brinquedo, a mocidade não mais a pertence, e a consciência de sua perda materializa-se no peso do pacote e na incumbência de devolvê-lo ao garoto. Ao envolver-se sexualmente com ele, todavia, Diana subtrai parte de sua juventude e inocência, e inconscientemente reconhece isso ao pedir que o recepcionista o acorde às seis e quarenta da manhã, horário que remete às responsabilidades adultas, inserindo-o nesse universo no qual o prazer é interrompido pela necessidade de atender horários e obrigações.

Considerações finais

“Hell’s Angels”, enfim, é um conto transgressor ao investigar, por meio de uma voz narrativa feminina, a “condição-de-mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes” (Coelho, 1991, p. 94) da modernidade urbana, marcada pela solidão e pela velocidade das relações. Sua personagem principal, ao mesmo tempo em que não se conforma com a posição submissa definida pelo discurso hegemônico patriarcal e apropria-se de sua sexualidade, mobilidade e possibilidade de escolha, é atormentada por uma insatisfação metafísica decorrente do envelhecer, culturalmente malquisto. Seu envelhecimento, sustentado pela estrutura restritiva do mundo adulto e agravado pelo ritmo intenso do meio urbano, coloca em constante atrito sua insegurança

com o passar do tempo, o empenho em ser desejada e sua recém-adquirida autonomia, considerando a maior abertura para a mulher brasileira no espaço social nos anos 80, que possibilita a sua integração no meio urbano, participação no âmbito cultural e maior liberação sexual. Há, portanto, uma incoerência entre a liberdade obtida e a estrutura tradicional misógina ainda vigente.

Por não se apaziguar com a ideia de envelhecimento, haja vista as conotações sociais negativas atribuídas a ela, “Diana inveja a juventude e sua relação com jovens rapazes revela a ânsia de identificação com eles, embora tenha sempre presente a distância que os separa” (Xavier, 2007, p. 144). Apesar de se entregar aos seus impulsos e se comportar de modo espontâneo e irreverente em uma tentativa de preencher o vazio existencial, a narradora é incapaz de impedir a passagem do tempo e a consciência latente de seu afastamento da juventude. No fim, suas tentativas de rejuvenescimento e de “simplesmente existir” como seu amante, são frustradas pela racionalidade, maturidade e senso de responsabilidade que perderam sobre os afetos. Diante do exposto, é possível afirmar que, em “Hell’s Angels”, Deniser elabora uma personagem complexa, sujeita da ação e enunciadora de sua fala, que rompe com normas discursivas, sociais e comportamentais, ao explorar “os *labirintos* daquela mulher liberada mas a cada momento tropeçando em suas ‘próprias armadilhas’ ou em ‘velhos demônios’ ainda não exorcizados” (Coelho, 1993, p. 250, grifo da autora), colaborando para novas construções do feminino e de percepções sobre o seu envelhecimento na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BOSI, Viviana. Poesia em trânsito. *Revista de Letras*, São Paulo, vol. 45, n.1, p. 71-87, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua E Literatura*, vol. 16, n.19, p. 91-101, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. Márcia Deniser. In: COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 249-254.

COELHO, Nelly Novaes. Márcia Deniser. In: COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 396-397.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, vol. 15, p. 127-135, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. O conto brasileiro durante a ditadura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, vol. 66, p. 1-15, 2022.

DEBERT, Guita Grin (org.). *Antropologia e Velhice*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998.

DENSER, Márcia. Erotismo e preconceito. *Congresso em Foco*, 17 set. 2009. Notícias.

DENSER, Márcia. Hell's Angels. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000. p. 426-433.

FERREIRA-PINTO, Cristina. The Works of Márcia Denser and Marina Colasanti: Female Agency and Heterosexuality. In: FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004. p. 143-158.

LIMA, Susana Moreira. *O outono da vida*: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) — Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 2008.

NAVARRO-SWAIN, T. Velha? Eu? Autorretrato de uma feminista. *Labrys: Estudos Feministas*, Edição Online, v. 4, jul./dez., 2003.

QUINLAN, Susan Canty. Writing with Intent: Márcia Denser's O animal dos motéis: novela em episódios. *Luso-Brazilian Review*, vol. 26, n. 2, p. 87-101, 1989.

SANTOS, Enedir Silva; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. As narrativas de Marina Colasanti, Maria Amélia Mello e Márcia Denser: o erotismo como combate à repressão social feminina. In: COSTA E SILVA, Natali Fabiana; CRUZ, Lua Gill; TATIM, Janaína; PEREIRA, Marcos Paulo Torres (Org.). *Mulheres e Literatura Brasileira*. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 401-425.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

SCHMIDT, R. T. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?. *Letras*, vol. 16, p. 183-196, 1998.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: Como imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

XAVIER, Elódia. O corpo degradado. In: XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007. p. 131-154.

Recebido em: 04/04/2026

Aceito em: 10/06/2026



Modernidade e reinvenção da paisagem nas *Illuminations* de Arthur Rimbaud

Modernité et réinvention du paysage dans les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud

Gabriel Alves Fernandes
Universidade Federal de Goiás (UFG)
gabrifern38@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9339-3979>

RESUMO: Considerada cada vez mais distante da representação na literatura, a paisagem foi ofuscada por um modelo de leitura estruturalista que subsumiu o texto como fechado e avesso ao contexto, ao referente e ao enunciador. Desde o século XIX, no entanto, alguns escritores reconheceram a impressão subjetiva e a descrição objetiva no interior do construto verbal, invocando uma experiência hermenêutica entre a linguagem e a realidade no texto poético. Em *Illuminations*, coletânea de poemas em prosa de Arthur Rimbaud, é possível identificar uma série de técnicas e procedimentos em que a representação do ambiente citadino é acompanhado de uma profunda solidariedade entre o real e o imaginário, como o estilo eruptivo da forma, o ritmo acelerado das imagens e o acúmulo de elementos espaço-temporais. O suporte teórico e crítico deste estudo se deu à luz de autores como Michel Collot (2013), Antonio Candido (1993), Suzanne Bernard (1994) e Adalberto Luís Vicente (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Rimbaud; *Illuminations*; poesia; modernidade; paisagem.

RÉSUMÉ : Considérée comme de plus en plus éloignée de la représentation littéraire, la paysage a été éclipsée par un modèle de lecture structuraliste qui a subsumé le texte comme fermé et opposé au contexte, à la référence et à l'énonciateur. Depuis le XIXe siècle, cependant, certains écrivains ont reconnu l'impression subjective et la description objective à l'intérieur de la construction verbale, invoquant une expérience herméneutique entre le langage et la réalité dans le texte poétique. Dans *Illuminations*, recueil de poèmes en prose d'Arthur Rimbaud, il est possible d'identifier une série de techniques et de procédures dans lesquelles la représentation des villes s'accompagne d'une profonde solidarité entre le réel et l'imaginaire, comme le style eruptif de la forme, le rythme accéléré des images et l'accumulation d'éléments spatio-temporels. Le support théorique et critique a été fourni par des auteurs tels que Michel Collot (2013), Antonio Candido (1993), Suzanne Bernard (1994) et Adalberto Luís Vicente (2010).

MOTS-CLÉS : Arthur Rimbaud; *Illuminations*; poésie; modernité; paysage.

Considerações iniciais

Os estudiosos da literatura, conforme lembra Michel Collot (2013), manifestaram considerável retração a respeito da paisagem no debate contemporâneo. A principal razão para essa realidade refere-se à manutenção de um modelo teórico e de princípios metodológicos estabelecidos pelo pensamento estruturalista. Devoto de uma “clausura do texto”, o estruturalismo atribuiu excessiva atenção à leitura imanente do texto e, de modo consequente e paralelo, desconsiderou o contexto, o referente e o enunciador do centro dos estudos literários.

Acontece que, destaca Collot (2014, p. 485), o privilégio que a modernidade concedeu ao trabalho com a linguagem inviabilizou o reconhecimento de que a literatura seria, também, a expressão de um mundo e de um sujeito, na medida em que esse modelo teórico-metodológico “repousa sobre clivagens que desconhecem a complexidade do fato poético”. No entanto, tal cenário foi gradualmente sendo contestado em razão da (re)emergência de problemas em torno do sujeito e da referência, tanto na crítica como na literatura. No âmbito da produção poética, especialmente a partir do século XIX, os escritores inspiraram modos de reinvenção da paisagem no momento em que ela era considerada a representação da realidade, via figuração, via descrição.

Opondo-se à crença de que sujeito e mundo seriam apagados da obra literária em nome de uma autonomia da linguagem ou em favor de uma reprodução literal dos objetos exteriores, esses autores mobilizaram processos de criação diversos, como a liberdade da escrita e do imaginário e a refiguração radical de uma paisagem inconvertível em figura. Ao evocar a transfiguração e a desfiguração, os poetas tensionavam a relação da representação da paisagem com o real, priorizando uma hermenêutica do texto poético em que seriam expressas “paisagem e linguagem para reconciliar o sentido e o sensível e, assim, uma unidade que não seja uma configuração fechada sobre si mesma, mas aberta a uma recomposição permanente” (Collot, 2013, p. 159).

Arthur Rimbaud (1854–1891) foi um dos poetas dessa tradição a reconhecer na paisagem uma profunda conjunção entre a percepção singular de uma subjetividade e a expressão de um mundo exterior e a sua transformação em um objeto verbal: o poema. Em *Illuminations*, a cidade parece ser tema privilegiado por Rimbaud, não somente porque o contexto de produção da coletânea aparenta ter-se dado nas andanças do poeta pela Europa entre 1872 e 1875 mas, sobretudo, pela recorrência temática do ambiente citadino ao longo da obra. Nesse sentido, o material literário

mostra-se, ao menos para a modernidade, indissociável de uma imagem do mundo elaborada em dependência direta com o estilo e a sensibilidade do escritor.

A justificativa para a preferência do poeta francês muito possivelmente se encontra no terreno de sua experiência criativa. Isso porque o conjunto de elementos sensíveis que caracteriza a vivência sensorial de um escritor constitui a matéria para a composição de sua obra literária, revelando-se como uma obsessão temática do autor através de sua recorrência no decorrer de um mesmo poema ou de uma obra inteira. Nesse sentido, o espaço das cidades em *Illuminations* são temas que provêm da vida sensorial e emocional do autor, “portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, que constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu” (Collot, 2013, p. 55). Assim, pensar o texto poético a partir da modernidade significa enquadrá-lo sempre na rede de relações que o ligam inevitavelmente ao real.

Poesia, língua, representação e o real na modernidade: um prelúdio

O estabelecimento da poesia de Arthur Rimbaud como objeto de variadas posturas interpretativas e a emergência de inúmeras possibilidades de leitura daí decorrente levam Atle Kittang (1975, p. 13, tradução minha) a identificar um “desespero crítico” por parte das tentativas eruditas de fazer a obra de Rimbaud falar em sua totalidade, fracasso cuja razão se encontra na “polifonia” de interpretações em torno de seus poemas. Para Kittang, dado o caráter heteróclito da poesia rimbaudiana, “esse ‘espalhamento’ das abordagens hermenêuticas encontra sua causa na ‘dispersão’ da própria escritura rimbaudiana”² (Kittang, 1975, p. 14, tradução minha).

O acirramento entre a obra do poeta e o exame crítico se dá, com maior veemência, em torno de *Illuminations*, coletânea que adquire vigor na tradição lírica da modernidade em função da reinvenção da língua, da mudança radical na concepção de poesia lírica, do vínculo entre a escrita e os dramas do flâneur do mundo moderno, da reconfiguração da subjetividade no discurso poético e da valorização do poema em prosa enquanto modalidade e forma do poema. Ao mesmo tempo que constituem linhas de força da poesia rimbaudiana, os aspectos formais e temáticos de *Illuminations* são precisamente uma fonte de leituras que se suspendem e nunca satisfazem o sentido do poema.

¹ No original: “désespoir critique”, “polyphonie”.

² No original: “cet « éparpillement » des approches herméneutiques trouve sa cause dans la « dispersion » de l’écriture rimbaudienne elle-même”.

Na verdade, trata-se de uma coletânea de composições que afastam conclusões definitivas desde sua produção, que levanta suspeitas quanto à autoria, à datação e à sequência dos poemas, sendo publicada postumamente e situada entre 1872 e 1875. A despeito do prefácio de Paul Verlaine, “*Notice*”, à 1ª edição da publicação dessa coletânea pela revista *La Vogue* (1886), segundo o qual Rimbaud havia querido atribuir a ela o título inglês “*Illuminations — coloured plates*”, a obra pode ser lida sob, pelo menos, cinco acepções: como iluminuras pictóricas, como flashes, como luzes artificiais, como auroras e como inspirações.

Nas *Illuminations*, realidade e fantasia se fundem em uma linguagem cuja estética controverte a expectativa do leitor e o coloca diante de um mundo para o qual a lógica referencial não basta, filiando-se a técnicas e estilo de composição que Adalberto Luís Vicente (2010) denomina de “ruptura com a referencialidade do discurso”. Ao romper com categorias constitutivas de um enunciado tradicional e apriorístico, como o encadeamento lógico, a organização, a coerência e as relações espaço-temporais, Rimbaud manifesta desapego do vínculo estreito com a realidade e prioriza o jogo interno da experiência poética.

Tal maneira de construção da poesia lírica, tanto do ponto de vista da forma como do ponto de vista do conteúdo, não significa desprezo irrestrito em relação ao real. Isso porque, ao conservar a referência ao mundo e, ao mesmo tempo, suplantá-lo em nome de sua reinvenção, essa poesia estabelece, como observa Antonio Candido (1993, p. 116), “uma virulência que subverte a ordem do mundo”, de modo que, ao ler seus poemas, o leitor nunca chega a uma conclusão definitiva, o que leva o próprio crítico brasileiro a asseverar, ao fim de sua análise de “*Fleurs*”: “Mas não tenho certeza se é mesmo assim” (Candido, 1993, p. 116).

Os poemas dessa fase, segundo Antonio Candido, constituem uma obra muito difícil ao despistar leitores e desanimar intérpretes, os quais acabam ficando em aproximações e hipóteses vagas, propondo leituras que nunca sustentam o sentido do texto rimbaudiano. A razão disso é, para o crítico, a arbitrariedade estabelecida entre a textura vocabular e as mensagens do poema, que funda relações que, apesar de sua aparência forçada, são necessárias na medida em que veiculam “modalidades insólitas de percepção” (Candido, 1993, p. 114). Ao visualizá-las, o leitor permanece no terreno da incerteza, pois, ao alterar os hábitos de leitura, os poemas de Rimbaud estabelecem uma tensão entre mostrar e esconder o mundo visível, o que leva Candido a falar em “transfusões”.

Trata-se de um procedimento com que Rimbaud pretende conservar a referência ao mundo e, ao mesmo tempo, superá-lo em nome de elementos artificiais

por meio da transfusão entre dois mundos (o natural e o fictício), de maneira que o discurso se torna simultaneamente referência e não referência e o termo metafórico ganha uma vida independente do termo metaforizado. Desse modo, o mundo visível está perfeitamente exposto no poema, mas subvertido por elementos artificiais que suspendem o leitor entre a impressão do que entende e do que não entende. Candido nota que, em contrapartida, os poemas ainda manifestam uma mensagem válida, já que, apesar de sua aparente falta de lógica, ela preserva um sentido e uma “sedução formal”:

o mundo natural continua a existir, mas fundido num quadro artificial, que transporta a sensibilidade para um plano diferente de realidade. A eficiência de tais poemas é devida ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um ímã para a nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo que de certo modo o suplanta e satisfaz o nosso desejo de ir além do real (Candido, 1993, p. 115).

Perceber na obra de Arthur Rimbaud a transfusão de dois mundos, um natural e um artificial, significa reconhecer que, no ato poético, o real não apenas não se desvincula do virtual como também é reconfigurado segundo a imaginação e as manobras da linguagem. A convivência profunda e solidária entre as duas instâncias (real e virtual) pressupõe, nos termos de Collot (2018), uma ficcionalização tanto do tema poético, ao figurar uma realidade própria ao texto, quanto da identidade do próprio poeta. De fato, na dinâmica ficcional, a arte, segundo propõe Paul de Man (1999), a despeito de engendrar um novo mundo, não abdica totalmente de uma lógica de representação. Ao contrário, ela estabelece um padrão de significação em que o poder alegórico, longe de restringir o sentido de uma ideia e uma figura específica, amplia as possibilidades da linguagem e do significado poético, afinal, a “poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (Man, 1999, p. 203).

Essa é, vale lembrar, a própria condição do sujeito na modernidade, que recorre a uma persona não somente para expandir sua personalidade mas também para, por meio dela, lidar com uma realidade a partir de outras experiências, a começar pela linguagem. Isso porque, no contexto moderno, exige-se um grau de renovação (de si e da linguagem) em que a poesia reconhece seu poder de ficção ao se colocar enquanto um lugar especial de representação sem abstrair-se totalmente de seus vínculos com a realidade, pois que

Um dos modos como a poesia lírica se depara com este enigma é na ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não-representacional. Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda a poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada (Man, 1999, p. 206).

Realidade ou ficção? A recriação da experiência pela linguagem

A reconfiguração da paisagem torna-se, desse modo, um meio de recriar a realidade em uma permanente correlação entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual e o real e o imaginário, absolutamente dispensada pelo materialismo burguês e pelo lirismo romântico, apegados à passividade do sujeito. Em “*Nocturne vulgaire*”, poema de *Illuminations*, o eu lírico, através de um sopro, reaparece em uma época e em um lugar determinados, momento em que começa a imaginar as mais diversas peripécias, de modo a destacar que, pela linguagem, a realidade é transfigurada tão rápida e intensamente como um sopro ou como a chegada da aurora:

Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons, — brouille le pivotement des toits rongés, — disperse les limites des foyers, — éclipse les croisées. — Le long de la vigne, m’étant appuyé du pied à une gargouille, — je suis descendu dans ce carrosse dont l’époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés. Corbillard de mon sommeil, isolé, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule vire sur le gazon de la grande route effacée : et dans un défaut en haut de la glace de droite tournoient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins; — Un vert et un bleu très foncés envahissent l’image. Dételage aux environs d’une tache de gravier.

— Ici va-t-on siffler pour l’orage, et les Sodomes — et les Solymes, — et les bêtes féroces et les armées,

— (Postillons et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffoquantes futaies, pour m’enfoncer jusqu’aux yeux dans la source de soie)

— Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l’aboi des dogues...

— Un souffle disperse les limites du foyer³ (Rimbaud, 1998, p. 262).

³ “Um sopro abre brechas operáticas nas divisórias, — confunde as rachaduras do teto carcomido, — dispersa os limites da lareira, — eclipsa as vidraças. Ao longo da vinha, apoiando-me com o pé sobre a gárgula, — pulei para o interior dessa carruagem cuja época está bastante indicada pelos vidros convexos, os painéis abaulados e os assentos arredondados. Carro fúnebre de meu sonho, isolado,

Consciente de seu poder de transformação, o eu lírico contempla uma lareira e sopra a sua brasa, que forma brechas que se espalham como sua imaginação. Ele assume que as brechas são “*opéradiques*” e que se vão pelas divisórias, sugerindo que a lareira dá lugar a um palco de ópera cujas dinâmicas processam as visões que ele passa a apresentar. Os verbos “*brouille*”, “*disperse*” e “*éclipse*” demonstram que a lareira e o teatro já começam a se misturar, como realidade e imaginação se mesclam no seio da consciência humana. De fato, das rachaduras do teto do palco se passa à lareira novamente, que dá lugar, na sequência, às vidraças, representativas do ambiente cênico. Esse tipo de procedimento concorre ao que Suzanne Bernard (1994) denomina de “poema-iluminação”, tipo de poema em prosa que pulveriza as categorias de tempo e espaço, fundindo índices distintos da geografia e da história.

As próximas exposições são mais extensas, prolixas e densas, pois, à medida em que o poema prossegue, avançam as imaginações do sujeito, que são sempre mais amplas e oportunas, demarcando “um estilo eruptivo, elíptico e intensamente escandido”⁴ (Murat, 2002, p. 431–432, tradução minha). De uma gárgula, ele pula para o interior de uma carruagem, que ressalta ser de uma época anterior à sua. Trata-se, segundo ele, de um carro fúnebre, que esteve presente em um sonho inclusive, que marcha sobre o gramado de uma floresta e em cujo vidro aparecem figuras que rodopiam, ao fundo do qual constam um “*vert et un bleu très foncés*” confundidos entre cascalhos.

Além da desordem dessa imagem, os três parágrafos seguintes constituem falas em que o eu lírico anuncia ações que acontecerão em meio a suas visões: os assovios a Sodomas, a Solimas, a animais ferozes e a exércitos; a retomada de mensageiros e animais de sonhos passados, que dirigirão “*suffocantes futaies*” e levarão o sujeito à “*source de soie*”; e, a partir disso, o envio aos cães, por parte deles, do fustigado eu lírico. Por último, ele aponta que um sopro desfaz os “*limites*” do “*foyer*”. As duas palavras possuem, respectivamente, duas acepções: por um lado, o sopro desfaz os exageros (limites) do fogo e, por extensão, da própria imaginação, além de ser desfeita a própria precisão (limite) das fímbrias do fogo, o que

cabana de pastor de minha ingenuidade, o veículo tomba no gramado da larga estrada desfeita: e numa falha no alto do vidro da direita volteiam as pálidas figuras lunares, folhas, e seios. — Um verde e um azul muito carregados invadem a imagem. Desatrelagem nas imediações de um monte de cascalho. — Aqui se vai assoviar aos vendavais, e às Sodomas e às Solimas, e aos animais ferozes e aos exércitos, — (Postilhões e animais de sonho retomarão a marcha sob as mais sufocantes florestas, para me aprofundar até os olhos na fonte de seda.) — E nos enviar, fustigados, através das águas marulhantes e as bebidas derramadas, — rolar acossado pelos cães... — Um sopro dispersa os limites da lareira.” (Rimbaud, 1998, p. 263)

⁴ No original: “un style éruptif, elliptique, intensément scandé”.

reinaugura a dubiedade entre imaginação e realidade; por outro lado, o “*foyer*” pode pressupor tanto lareira quanto casa, o que também reivindica uma dúvida acerca de qual foi exatamente a instância dispersada: a realidade ou a imaginação.

Ao pregar a união dos contrários e a recriação de si pela linguagem, o poeta persegue um princípio da modernidade segundo o qual o poema constitui uma realidade própria. Nesse sentido, ao reinventar o mundo pela imagem poética, o sujeito passa a adquirir um status demiúrgico, pois detém a habilidade de transformar o real segundo sua imaginação e as manobras da linguagem. Essa concepção faz frente à crença de que a literatura seria a representação, figurada ou mimética, da realidade, reconhecendo que

A arte e a literatura não podem explicar na sua integralidade e em toda integridade um real que escapa à compreensão da linguagem e da representação. Muito menos que a evocação lírica, uma descrição realista não alcançaria a realidade de uma paisagem. A verdade de um texto não reside em uma improvável adequação ao modelo exterior, mas unicamente em sua realidade de obra de arte (Collot, 2013, p. 113).

Em “*Enfance II*”, o tom memorialístico é construído por meio de um ritmo em que os referentes são substituídos de forma constante, de modo a conciliar elementos objetivamente inconciliáveis entre si. Cidade e natureza, nesse caso, existem enquanto material para e na poesia, de tal maneira que, para Cecil-Arthur Hackett (1969, p. 48, tradução minha), “o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário estão inter-relacionados, misturam-se e se fundem”⁵:

II

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. — On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre; les persiennes sont détachées. — Le curé aura emporté la clef de l'église. — Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les Calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules!

⁵ No original: “the objective and the subjective, the real and the imaginary are interrelated, blend and fuse”.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes⁶ (Rimbaud, 1998, p. 206–208).

Nesse poema, do lugar onde está a “*petite morte*” passa-se a outro em que a falecida mãe desce degraus, ao passo que se anuncia o andar da caleche do primo e se evoca o “*petit frère*”, que está “*aux Indes*”, e assim por diante. Apesar disso, mesmo que pela memória, todas as recuperações são concentradas numa mesma cena, pois que o eu lírico anuncia à medida que nota a presença de cada um. No entanto, há também um movimento que orienta a apresentação das imagens, já que o eu lírico exige que seja seguida “*la route rouge*”, caminho que leva à “*l'auberge vide*”. Assim, o poema reúne em apenas um quadro todas as sugestões e todas as evocações geográficas, de modo que a imaginação sintética de Rimbaud, segundo nota Suzanne Bernard (2018, p. 482, tradução minha), “mostra pessoas que estão tanto presentes quanto ausentes, foram-se e estão presentes, daí a sua força alucinatória”⁷.

Como o primeiro parágrafo antecipa, garantindo a morte da menina e da mãe e a distância do “*petit frère*”, não há ninguém povoando esse espaço. A partir do segundo parágrafo, tudo parece vazio, pois a família do “*général*” está no Sul, a hospedaria está deserta, as guaritas estão inabitadas e nada há no castelo e na igreja. Entretanto, o final do poema revela a presença de outra vida: pululam “*des fleurs magiques*”, circulam “*bêtes d'une élégance fabuleuse*” e as nuvens se adensam sobre o mar. Assim como o mundo infantil abandona constantemente a linearidade e a coerência para priorizar as possibilidades e a transformação da própria identidade, o poema enuncia, segundo Raybaud (1989, p. 168, tradução minha), “o problema da busca por si no múltiplo”⁸, demonstrando que o quadro descritivo do mundo exterior é suplantando pela subjetividade criadora e pela experiência emocional interna à poesia.

⁶ “É ela, a menina morta, atrás do roseiral. — A jovem mãe já falecida desce os degraus da varanda. — A caleche do primo rincha sobre o saibro. — O irmãozinho (ele está nas Índias) lá, frente ao poente, nos canteiros de cravos. — Os velhos enterrados de pé na rampa dos goivos. Um enxame de folhas secas circunda a casa do general. Estão no Sul. — Segue-se pela estrada vermelha para se chegar à hospedaria deserta. O castelo está à venda; as persianas, pendentes. — O cura terá levado a chave da igreja. — Em volta do parque, as guaritas dos guardas estão inabitadas. Os tapumes são tão altos que só se vêem os cimos sussurrantes. Além do mais, nada há para se ver lá dentro. Os prados varejam os vilarejos sem galos, sem bigornas. A represa está aberta. Os calvários e os moínhos do deserto, as ilhas e as mós! Flores mágicas enxameavam. Os barrancos o berçavam. Bichos de uma elegância fabulosa circulavam. As nuvens se adensavam sobre o mar alto feito de uma eternidade de lágrimas quentes.” (Rimbaud, 1998, p. 208–209)

⁷ No original: “montre des gens qui sont à la fois présents et disparus, partis et présents : de là vient as force hallucinatoire”.

⁸ No original: “le problème de la recherche de soi dans le multiple”.

“Jeunesse”, composição dividida entre quatro partes, exercendo possivelmente uma retrospectiva dos tempos em que se dedicava à estrutura perfeita e a aplicação às formas clássicas, é onde o poeta rejeita os estudos e exalta as experiências desregradas do impulso criador. No fim, parece reconhecer que, mesmo sucumbido, a tarefa do vidente está cumprida, pois estabeleceu o horizonte do trabalho poético:

I
DIMANCHE

Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel, et la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit.

— Un cheval défile sur le turf suburbain, et le long des cultures et des boisements, percé par la peste carbonique. Une misérable femme de drame, quelque part dans le monde, soupire après des abandons improbables. Les ‘desperados’ languissent après l'orage, l'ivresse et les blessures. De petits enfants étouffent des malédictions le long des rivières. —

Reprenons l'étude au bruit de l'œuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses. [...]

III
VINGT ANS

Les voix instructives exilées... L'ingénuité physique amèrement rassise... — Adagio. Ah! l'égoïsme infini de l'adolescence, l'optimisme studieux: que le monde était plein de fleurs cet été! Les airs et les formes mourant... — Un chœur, pour calmer l'impuissance et l'absence! Un chœur de verres, de mélodies nocturnes... En effet les nerfs vont vite chasser.

IV

Tu en es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, les tics d'orgueil puéril, l'affaissement et l'effroi.

Mais tu te mettras à ce travail: toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. Dans tes environs affluera rêveusement la curiosité d'anciennes foules et de luxes oisifs. Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles⁹ (Rimbaud, 1998, p. 280–282).

⁹ “I DOMINGO: De lado os cálculos, a inevitável descida do céu, a visita das lembranças e o congresso de ritmos ocupam a casa, a mente e o mundo do espírito. — Um cavalo escapole pelo turf suburbano, ao longo dos cultivos e arvoredos, atacado pela peste carbônica. Uma mulher miserável de drama, em algum lugar do mundo, suspira após improváveis abandonos. Os ‘desperados’ aspiram por tumulto, intemperança e feridas profundas. Crianças estrangulam maldições nas margens dos ribeiros. — Retomemos o estudo ao fragor da obra devoradora que se concentra e se desprende das massas. [...] III VINTE ANOS: As vozes instrutivas exiladas... A ingenuidade física amargamente contida... — Adágio. Ah! o egoísmo infinito da adolescência, o otimismo estudioso: como era cheio de flores o mundo naquele verão! Ares e formas expirantes... Um coro, para acalmar a impotência e a ausência! Um coro de vidros, de melodias noturnas...

O poema inicia-se garantindo que, dispensados os cálculos, a anormalidade, o imaginário e a irregularidade ocupam o espírito em todos os seus domínios. Basta lembrar que, na carta a Paul Demeny, a segunda das chamadas “*Lettres du voyant*” (“Cartas do vidente”), de maio de 1871, apesar de reconhecer em Baudelaire “o primeiro vidente, o rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*”, Rimbaud censura nele o apego ao universo artístico e a mesquinhez de suas formas: “Contudo, viveu num meio por demais artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas” (Rimbaud, 2009, p. 42, grifo do autor). Na perspectiva de Rimbaud, as formas da poesia de Baudelaire eram demasiadamente trabalhadas para que fossem dignas de qualidade e apreço, como sugerem os *Salons*. O que Rimbaud (2009, p. 39, grifo do autor) espera do trabalho poético e do vidente é, no entanto, um “longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*”, de modo que o “*insabido*” (“desconhecido” ou “ignoto”) requer imagens, formas e construções novas.

O segundo parágrafo aparentemente explicita o porquê de o sujeito desejar o afastamento dos cálculos. Trata-se de quatro cenas simultâneas que operam justamente as transgressões que são reivindicadas pela desejada irregularidade da forma. Em primeiro lugar, o cavalo foge do hipódromo que o domestica, desvia-se dos cultivos e arvoredos como quem rejeita a tradição e os costumes e aparece carcomido pela peste, equiparando-se com o vidente, que, segundo a teoria da vidência, alcança na sociedade o status de “grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito” (Rimbaud, 2009, p. 39). Na sequência, a mulher abandonada suspira malograda, assim como o poeta, e parece exilada em não se sabe qual lugar do mundo, indeterminação que confirma a dramaticidade de sua situação e a capacidade que a poesia detém de não precisar as referências de tempo e espaço; depois, os “*desperadoes*”, pessoas imprudentes e geralmente criminosas, estão em busca de confusão e de delitos, como o vidente (“o grande criminoso”) e como a sua poesia (informe e desregrada); por último, as crianças são vistas em rituais de maldição à margem dos rios, ação absolutamente inesperada para esse público.

Após essa sucessão de imagens, o eu lírico retoma a sua confissão e pede que o estudo seja associado ao “*bruit de l’œuvre dévorante*”, isto é, aos estrondos vindos do desconhecido, que ainda está distante “*dans les masses*”. Essa passagem também

De fato os nervos vão logo saltar. IV: Continuas ainda na tentação de Antão. As travessuras do zelo cerceado, os tiques do orgulho pueril, a prostração e o espanto. Mas te entregarás a esse trabalho: todas as possibilidades harmônicas e arquiteturais se insurgirão em torno de teu trono. Seres perfeitos, imprevistos, se prestarão às tuas experiências. De teus contornos afluirá a curiosidade sonhadora das antigas turbas e dos luxos ociosos. Tua memória e teus sentidos serão apenas o alimento de teu impulso criador. Quanto ao mundo, o que será dele quanto te fores? Em todo caso, nada das aparências atuais.” (Rimbaud, 1998, p. 281–283)

pode fazer referência à própria reflexão metapoética que está sendo feita, visto que a preposição “*au*” indica a simultaneidade da teoria e da prática estéticas, representadas, respectivamente, pelo primeiro e pelo segundo parágrafos. Realmente, na terceira seção, o poeta garante que as “*voix instructives*” estão ausentes, assim como, no prólogo de *Une saison enfer*, de 1873, asseverava a necessidade da “ausência de faculdades descritivas ou instrutivas” (Rimbaud, 1998, p. 133) no vidente. Depois de ter rejeitado a instrução, o eu lírico desdenha do “*optimisme studieux*” dos tempos passados, quando “*le monde était plein de fleurs cet été!*”.

Aparentemente, ele se refere à pureza da infância, quando a aplicação às clássicas atividades intelectuais era sinônimo de bons rendimentos e de prestígio escolar e social. Isso fica subentendido dada a própria história de Rimbaud, cujo tempo de colegial foi bastante prestigiado em virtude de seu virtuosismo precoce, e na menção ao verão, que, segundo o mito de Perséfone, corresponde ao período de fertilidade e fartura. No entanto, trata-se de “*Les airs et les formes mourant*”, cuja validade é determinada pelo momento em que o desregramento ocupa o seu lugar, afinal, “*les nerfs vont vite chasser*”. Esse excerto particularmente é curioso porque o uso dos travessões implica, nos termos de Albert Henry (1998), fáculas discursivas em que a voz lírica se manifesta mais explicitamente com o objetivo de denunciar uma reflexão metapoética e fiel ao pensamento daquele que enuncia. No poema, a intervenção se dá por meio da própria poesia, quando o eu lírico interrompe o discurso para demarcar um posicionamento, nesse caso, uma censura às “*fourmes mourant*”.

Na última seção, o sujeito pede a seu interlocutor que seja resistente em seu propósito assim como foi Santo Antônio, que, após dividir seus pertences com os pobres, foi vítima de diversas provocações no deserto. Ele permaneceu obstinado a elas e se tornou exemplo de fidelidade aos princípios e de renúncia aos caminhos pecaminosos. No entanto, o eu lírico espera que o poeta, ao contrário de Santo Antônio, entregue-se às visões perturbadoras de que será acometido, aceitando as “*possibilités harmoniques et architecturales*” e as criaturas “*parfaits, imprévus*” que lhe surgirão. Essa entrega às tentações é necessária porque, segundo ele, a memória e os sentidos, aflorados pelo desregramento, são a “*nourriture de ton impulsion créatrice*”, a quem cabe transfigurar a realidade. Apesar de Antônio ter sido reconhecido pela sua obstinação e resiliência, o poeta também é digno de aclamação, pois deixou seu legado sabendo que, conforme a teoria da vidência, “outros trabalhadores horríveis virão; e começarão pelos horizontes” de onde ele pereceu, agora higienizado “*des apparences actuelles*”. Desse modo, ao mesmo tempo que

se vincula a seu mundo, o sujeito poético não deixa de delimitar sua distância da realidade, pois é justamente ao sair de si que pode reivindicar o possível e o infinito da percepção.

De acordo com as “*Lettres du voyant*”, o vidente deve trabalhar, como Prometeu, através do exercício intelectual com a linguagem, em prol do progresso da humanidade. Conforme a teoria da vidência, esse compromisso é indissociável de uma fuga da vida produtiva, vinculada, na primeira correspondência, aos princípios da vida universitária de Izambard, como a poesia subjetiva. Para Rimbaud, como se explicita no poema-paródia “*Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs*”, a humanidade, desde a poesia grega, sempre adotou a repetição e a imitação como paradigmas de produção literária, esquecendo-se de aperfeiçoá-las:

a inteligência universal sempre rejeitou essas ideias, é claro; os homens recolheram uma parte desses frutos do cérebro; agiam segundo eles, escreviam livros com eles; assim andaram as coisas, o homem não se aperfeiçoando, não estando ainda desperto, ou ainda não na plenitude do grande sonho. Funcionários, escritores: autor, criador, poeta, tal homem jamais existiu! (Rimbaud, 2009, p. 38–39).

Segundo o poeta, a fuga desse produtivismo, característico do racionalismo burguês, deve se dar pelo conhecimento total de si, de maneira que, quanto mais cultivada, autoconhecida e deformada for a personalidade do vidente, tanto mais humana será sua poesia. Vem desse processo a ambição de Rimbaud de transformar a sociedade, pois ele confia na capacidade que um novo paradigma poético possui de humanizar as pessoas. Nesse sentido, é viável que a humanização pela poesia comece através da língua, o meio mais elementar de convivência. Conforme Carpeaux (1993), Rimbaud empreendeu em vida uma revolta contra todos os meios de sociabilidade devido a uma crise de adolescência muito violenta. Dentro de casa, o poeta voltou-se contra o despotismo católico da mãe; fora de casa, opôs-se aos ditames burgueses, ostentando irreverência em seu comportamento, em sua vestimenta e em seu vocabulário; por último, na literatura Rimbaud atentou contra a própria concepção de língua e de poesia lírica.

Desse modo, voltar triunfalmente à realidade é uma tarefa necessariamente vinculada à transformação desse que é o elemento primário da sociabilidade humana: a linguagem. Ao mencionar a “fantasia ditatorial” dos poetas modernos, Friedrich (1991, p. 81) observa que, no poema “*Jeunesse*”, Rimbaud havia demonstrado que o impulso criador é capaz de agir com uma “liberdade ilimitadamente criativa”, de modo que essa pulsão criadora “deixa como legado uma visão

desfigurada, insólita do mundo. É um ato de violência”¹⁰. Revolta, ruptura e violência são características que marcam a desfiguração da paisagem, que, conforme Michel Collot (2013, p. 161), aprofunda o desejo de deformação lírica ao desfazer “a continuidade sintática e retórica da frase para libertar a palavra da ordem lógica, e deixá-la ressoar de outra maneira, literalmente e em todos os sentidos”.

Entrar no ambiente da cidade em Rimbaud: entrar no terreno da poesia

Em outro poema, “*Ornières*”, em apenas um parágrafo e por meio de sintagmas relativamente breves, as frases denotam um acúmulo extraordinário de elementos citadinos e também associações inusitadas:

À droite l’aube d’été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de fêtes. En effet: des chars chargés d’animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d’enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d’ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires¹¹ (Rimbaud, 1998, p. 242).

¹⁰ Profundamente inspiradas por Ortega y Gasset em A desumanização da arte, as categorias de Friedrich, como se sabe, precisam ser consideradas com parcimônia. Ao recair em uma tautologia teórico-metodológica em que o método e o objeto da crítica de poesia se confirmam um ao outro, o autor redundante em um procedimento analítico que assim é referido por Alfonso Berardinelli (2007, p. 22): “Seja como for, uma poesia que exalte o máximo de abstração e despersonalização não poderá ser descrita senão em termos de abstração e despersonalização”. Assim, a “fantasia ditatorial” não pode ser desvinculada de seu lastro histórico-cultural, pois a visão desfigurada dos poetas modernos está intimamente ligada a dramas individuais e coletivos que os levam a optar por diferentes modos de expressão. Michael Hamburger (2007, p. 35), ao identificar uma verdade da poesia localizada no intervalo entre a coisa dita e o modo de dizê-la, afirma: “um bom número de poetas destacados [...] aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais restritos”. João Alexandre Barbosa (2005, p. 27–28), em reação à tese da poesia pura, destaca: “O poema moderno institui-se no horizonte da insignificação justamente porque busca o significado mais radical de sua viabilidade com relação aos modos de nomear as circunstâncias do poeta. O que há de mais radical do que pôr em xeque aquilo que funda a própria existência da linguagem da poesia, isto é, o mecanismo analógico de vinculação entre palavra e realidade?”. No âmbito da crítica, outros pensadores compõem um contraponto a Hugo Friedrich, como, por exemplo, Emil Staiger, em Conceitos fundamentais da poética, de 1946; Octavio Paz, em O arco e a lira, de 1955; Käte Hamburger, em A lógica da criação literária, de 1957; Theodor Adorno, em sua célebre Palestra sobre lírica e sociedade, de 1957; Maurice-Jean Lefebvre, em Estrutura do discurso da poesia e da narrativa, de 1980; Michel Collot, em A matéria-emoção, de 1997.

¹¹ “À direita a aurora do verão desperta as folhas e os vapores e ruídos deste canto do parque, e os barrancos da esquerda conservam na sombra violeta os mil rápidos sulcos da estrada úmida. Desfile de deslumbres. De fato: carroças carregadas de animais de madeira dourados, mastros e telões matizados, puxados a grande galope por vinte cavalos de circo malhados, e crianças e homens sobre os mais incríveis animais, — vinte veículos, abaulados, pavesados e floridos como carruagens antigas ou dos contos de fada, cheias de crianças ataviadas para uma pastoral suburbana. — Mesmo os ataúdes sob o dossel da noite erguem os penachos de ébano, ao trote das grandes éguas negras e azuis” (Rimbaud, 1998, p. 243).

O início do poema já promove uma separação que, apesar de visível, é claramente imaginada: a rua parece separada entre uma parte, à direita, em que a natureza prevalece, com folhas, vapores e ruídos causados pela aurora do verão, ao passo que, à esquerda, constam barrancos, uma sombra e diversos sulcos de uma estrada úmida, possivelmente deixados pelo trote das carroças da cidade. Propositamente opostos, os dois cantos vêm intensificar o aspecto sombrio do lado esquerdo, pois nele passa um desfile “*de féeries*”, aparentemente um cortejo fúnebre.

O teor fatídico desse “*coin du parc*” é realçado na sequência, que se introduz pela expressão “*En effet*”. Trata-se de um desfile em que carroças estão abarrotadas de artigos os mais variados, puxadas por um número excessivo de cavalos, enquanto crianças e homens aparecem sobre os animais. Além disso, a mesma quantidade consta de veículos, que são construídos com bastante ornamento tal como na moda antiga, que o eu lírico afirma se parecerem com carruagens de contos de fada, igualmente repletos de crianças, que, por sua vez, aparecem arrumadas para uma pastoral. No final, até os ataúdes são caracterizados por erguerem penachos de madeira sob o trote de éguas “*bleues*”.

Toda a representação que atravessa o poema, cuja imagem volta-se, no todo, aos sulcos registrados na lama, é visivelmente fictícia, o que não dispensa, é claro, os contornos reais de que é feita. A caracterização excessiva — do ambiente, do desfile e das pessoas — deixa clara a aparência desfigurada dessa cena, responsável por expor uma realidade possível em que cidade e natureza assumem contornos objetivamente inverossímeis, a ponto de a claridade e a escuridão se misturarem e de uma égua ser azulada. O próprio sujeito lírico reconhece que suas abstrações são semelhantes aos contos de fada, o que testemunha um movimento circular em que “a escrita nunca se refere senão a si mesma ou a outros escritos, como esta gigantesca tautologia na qual se deleita certa modernidade” (Collot, 2013, p. 121). Assim, ao mesmo tempo que a cena ainda mantém uma coerência interna, a referência à literatura infantil também é manobrada dentro do próprio texto, de modo que o poema se impõe como uma máquina de recriação poética.

Nesse contexto, a poesia de Arthur Rimbaud alinha-se a uma tendência que distingue a poesia moderna enquanto obra de recriação da linguagem: se o referencial descritivo é dispensado e o mundo habitual é destruído, um novo mundo parece ser erigido em seu lugar. Nesse caso, como relembra Michel Collot (2013), apesar de levado ao estado de caos, os restos do cosmos se conformam para compor uma paisagem que não é necessariamente desprovida de coerência. Acontece que, em se tratando do texto poético, o efeito da linguagem não deve ser

encontrado em seu valor mimético, mas em seu valor semântico, pois, ao enfatizar a aliança entre os contrários e não desprezar o invisível da paisagem, “a evocação poética dá menos a ver do que a imaginar e a entender a repercussão interior do espetáculo exterior” (Collot, 2013, p. 52). Veja-se a composição “*Barbare*”:

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)
Remis des vieilles fanfares d'héroïsme — qui nous attaquent encore le cœur et la tête — loin des anciens assassins —
Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.)
Douceurs!
Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, — Douceurs! — les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. — Ô monde! —
(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)
Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.
Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs! — et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.
Le pavillon...¹² (Rimbaud, 1998, p. 272).

Depois de assegurar que está em um tempo e em um espaço “*Bien après*” dos dias e estações, dos seres e países e de atribuir características aos mares e às flores, o eu lírico garante que “*elles n'existent pas*”, o que é retomado e repetido na sequência, destacando uma fusão entre a história e a geografia, entre o animado e o inanimado e entre a realidade e a ficção. Braseiros, geada, fogos e chuva juntam-se como se pudessem ocupar o mesmo mundo, o que é exaltado por meio das interjeições “*Ô monde!*” e “*Ô Douceurs*”, que enunciam outra unidade: a impressão subjetiva e a descrição objetiva.

¹² “Bem depois dos dias e estações, dos seres e países. O pavilhão de carne sangrante sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.) Refeito das velhas fanfarras do heroísmo — que ainda nos atacam a mente e o coração — longe dos antigos assassinos — Oh! O pavilhão de carne sangrante sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.) Doçuras! Os braseiros, chovendo em rajadas de geada, — Doçuras! — os fogos à chuva do vento de diamantes atirada pelo coração terrestre eternamente carbonizado por nós, — Ô mundo! — (Longe dos velhos refúgios e das velhas chamadas, que se ouvem, que se sentem.) Os braseiros e as espumas. A música, ondular dos golfos e choque dos flocos nos astros. Ô Doçuras, ô mundo, ô música! E lá, as formas, seus suores, as cabeleiras e os olhos, flutuando. E as lágrimas brancas, ferventes, — ô doçuras! — e a voz feminina que chega ao fundo dos vulcões e das grotas árticas. O pavilhão...” (Rimbaud, 1998, p. 273)

Longe dos “*vieilles retraites*” e das “*vieilles flammes*”, o único alento que se pode ter parece ser justamente esse pavilhão, qualificado como bárbaro, onde flutuam suores, cabeleiras e olhos e onde os vulcões e as grotas parecem efetivamente ser o lugar de conforto, já que concentram tanto a brasa como a espuma, sem distinção. Num ambiente que lhe parece tão hospitaleiro, a tempestade de braseiros atinge os flocos, cujo efeito sonoro acalenta o eu lírico, desejoso que está em se refugiar nesse pavilhão. Propondo uma transfusão entre a barbaridade e a comodidade, o poema chama a atenção justamente para a possibilidade de convivência entre a dimensão real e a dimensão ficcional própria ao construto poético, afinal,

o poeta nos oferece a visão de uma paisagem irrepresentável, mostrando-nos sua evidência, ao mesmo tempo que denuncia sua inexistência. Com efeito, ele associa as realidades muito distantes e incompatíveis entre si. Se admitirmos que o “*pavillon*” é o de um navio, ele pode muito bem flutuar sobre *des “mers”* cujo brilho seria análogo ao da “*soie*”, mas é mais improvável que seja feito de “*viande saignante*”, e que as flores cresçam sobre a superfície do mar “*arctique*”. Toda a tentativa de se resolver essas contradições estão condenadas ao fracasso enquanto nos mantivermos em uma lógica referencial. O poeta também se apressa para precisar que essas entidades imaginárias “*n’existent pas*” (Collot, 2013, p. 126, grifo do autor).

É possível perceber que o caráter irrepresentável dessa paisagem remonta à capacidade da linguagem poética de adquirir certa autonomia e maleável resistência à realidade, em que, a despeito da tentativa de nomear um objeto, a palavra desprende-se de seu referente em nome de sua subversão, adquirindo formas internas e valores próprios. É o caso do poema “*Les ponts*”:

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d’autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s’abaissent et s’amoin-drissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D’autres soutiennent des mâts, des signaux, de frères parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d’autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d’hymnes publics? L’eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie¹³ (Rimbaud, 1998, p. 238).

¹³ “Céus cinzentos de cristal. Um estranho desenho de pontes, aqui retas, ali arqueadas, além descendo ou obliquando em ângulos sobre as primeiras, e essas imagens se renovando nos outros circuitos iluminados do canal, mas todas tão compridas e leves que as

O poema anuncia se tratar de um “*bizzare dessin de ponts*”, enquanto que, antes, garantia que a cena, aparentemente real, dava-se sob “*Des ciels gris de cristal*”. A dubiedade quanto à descrição é intensificada ao longo do poema, que apresenta traços, linhas, margens e contornos de pontes que se confundem umas com as outras e também com outros planos que se veem, como os “*autres circuits éclairés du canal*”. As pontes são, além disso, repletas de quinquilharias, pois sustentam casebres, roupas e até instrumentos de música, que entoam não sei se sabe se “*des airs populaires*”, “*des concerts seigneuriaux*” ou “*des restants d’hymnes publics*”.

A digressão que essa confusa produção sonora causa no eu lírico é interrompida pela retomada da descrição visual, que destaca a cor e a dimensão do rio que banha as pontes. No final, um forte raio, caindo do céu, desconstrói a representação da paisagem, de modo que é ressaltado seu alto teor artificial. Mais uma vez, por meio da autorreflexividade da poesia, o texto expõe seu próprio processo de construção interna, na medida em que, se o poema conclui-se tão longo finaliza, a realidade nele desenhada se dissipa assim que concluída a sua leitura.

Considerações finais

A incerteza de Antonio Candido (1993, p. 116) quanto à sua interpretação da produção de Arthur Rimbaud é absolutamente plausível: “não tenho certeza se é mesmo assim”. Tensionada e ambígua, a lírica do poeta francês ainda impressiona por não se fechar em um sentido absoluto, o que, apesar de desanimar intérpretes, convoca reiteradamente novas recepções e novas posturas da atualidade. Tal aspecto parece ter sido percebido desde cedo como a grande linha de força da poesia de Rimbaud.

Com atenção profunda às composições das *Illuminations*, é possível entender que não somente não é viável encontrar no ambiente citadino da poesia de Rimbaud uma referência exterior mas também que não é plausível afirmar que se trata de cenas e lugares absolutamente independentes da vida moderna, pois, conforme lembra Rancière,

Rimbaud não descreve nenhuma paisagem urbana, não conta nenhuma teoria social. Ele faz outra coisa: escreve o século. Fixa-lhe as cifras e os emblemas. Marca as coordenadas e estabelece todas as ligações possíveis entre elas no mesmo espaço. Torna-o evidente e, ao mesmo tempo, ilegível. Mas faz isso

margens, acumuladas de cúpulas, se abaixam e se amesquinham. Algumas dessas pontes ainda estão carregadas de casebres. Outras sustentam mastros, sinais, frágeis paraquedas. Acordes menores se cruzam e fogem, das margens sobem cordoalhas. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outras vestes e instrumentos de música. São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos? A água é cinza e azul, larga como um braço de mar. — Um raio branco, caindo do alto do céu, aniquila esta comédia” (Rimbaud, 1998, p. 239).

acreditando, querendo, fazer alguma coisa diferente. O que ele quer, com efeito, é passar à frente do século. Pretende dar a ele o que falta para terminar o projeto do novo corpo glorioso, uma língua: a língua do futuro, a do corpo integral, da comunidade das energias reunidas (Rancière, 1995, p. 152).

Em vez de copiar o mundo ou de abstrai-lo da linguagem da poesia, o poema de Rimbaud reescreve a própria história e o próprio tempo, traçando uma “linha que une os significados e emblemas dispersos” (Rancière, 1995, p. 149). Isso significa que, assim como não se limita a um retrato fiel do mundo nem se desliga da realidade para negá-la completamente, a poesia de Rimbaud capta apenas aquilo que é necessário à sua dicção, que lhe serve de inspiração no trabalho poético. Assim, é fundamental perceber que, em oposição a esses grupos de intérpretes, denominados por Rancière como Identificadores e Fantasiadores, cabe ao exame crítico da poesia de Rimbaud reconhecer a filiação do poeta, mas, sobretudo, a forte marca singular de sua personalidade, restituindo à poesia sua profunda experiência hermenêutica entre uma subjetividade, um mundo e uma linguagem.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 13–38.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17–41.
- BERNARD, Suzanne. Notes. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres de Rimbaud*. Paris: Garnier, 2018. p. 355–555.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.
- CANDIDO, Antonio. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, Carlos. (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993. p. 113–116.
- CARPEAUX, Otto Maria. Ecce poeta. In: LIMA, Carlos. (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993. p. 157–159.
- COLLOT, Michel. Autobiographie et fiction dans l'œuvre de Rimbaud. In: COLLOT, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier, 2018. p. 37–47.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HACKETT, Cecil Arthur. Rimbaud and the “splendides villes”. *L’Esprit créateur*, v. 9, n. 1, p. 46–53, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26279717>. Acesso em: 01 de mar. 2022.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In: HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 35–61.

HENRY, Albert. *Contributions à la lecture de Rimbaud*. Bruxelas: Académie Royale de Belgique, 1998.

KITTANG, Atle. *Discours et jeu*: essai d’analyse des textes d’Arthur Rimbaud. Grenoble: PUG, 1975.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In: MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira*: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. p. 188–207.

MURAT, Michel. *L’Art de Rimbaud*. Paris: José Corti, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. As Vozes e os Corpos. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 141–168.

RAYBAUD, Antoine. *Fabrique d’illuminations*. Paris: Seuil, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

VICENTE, Adalberto Luís. *Uma parada selvagem*: para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

Recebido em: 16/03/2026

Aceito em: 17/05/2026



Notas sobre autoria, morte e recepção em *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy

Notes on Authorship, Death, and Reception in Tatiana Salem Levy's *A Chave de Casa*

Aline Guimarães Couto
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
linegcouto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4629-3681>

RESUMO: O romance *A chave de casa* (2025), de Tatiana Salem Levy, insere-se no campo da autoficção contemporânea ao problematizar a noção de autoria por meio da construção de uma iminência narrativa simultaneamente presente e instável. Partindo da mobilização de elementos biográficos reconhecíveis, a obra desfaz a estabilidade da identidade autoral e desloca para o leitor a tarefa de reconstruir sentidos e negociar os limites entre experiência e ficção. Este artigo tem como objetivo analisar de que modo a narrativa encena o paradoxo teórico da morte do autor e seu retorno sob a forma de uma figura textual dependente da interpretação do leitor. Metodologicamente, realiza-se uma revisão da literatura acerca da ideia de autoficção antes de efetivamente adentrar a análise interpretativa do romance. Argumenta-se que a autoficção, longe de restaurar a autoridade autoral, transforma o leitor em elemento produtor de sentido, evidenciando a leitura como espaço privilegiado de constituição da autoria e da significação literária.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; autoria; morte do autor; estética da recepção; narrativa contemporânea brasileira.

ABSTRACT: The novel *A chave de casa* (2025), by Tatiana Salem Levy, falls within the field of contemporary autofiction by challenging the notion of authorship through the construction of a narrative immediacy that is both present and unstable. Drawing on recognizable biographical elements, the work undermines the stability of the authorial identity and shifts to the reader the task of reconstructing meaning and negotiating the boundaries between experience and fiction. This article aims to analyze how the narrative enacts the theoretical paradox of the death of the author and his return in the form of a textual figure dependent on the reader's interpretation. Methodologically, an extensive review on the concept of autofiction is carried out before the interpretative analysis of the novel. It is argued that autofiction, far from restoring authorial authority, transforms the reader into an active producer of meaning, highlighting reading as a privileged space for the constitution of authorship and literary meaning.

KEYWORDS: Autofiction; authorship; death of the author; aesthetics of reception; contemporary Brazilian narrative.



Introdução

A autoficção consolidou-se, nas últimas décadas, como um dos conceitos mais debatidos no campo da literatura contemporânea. Ao mesmo tempo em que cria adesões entusiasmadas, também provoca resistências críticas, evidenciando a dificuldade de delimitar suas fronteiras teóricas e formais. Ainda assim, sua relevância é incontornável diante da expressiva produção literária e do intenso debate crítico que atravessa não apenas artigos acadêmicos e resenhas especializadas, mas também salas de aula, grupos de pesquisa e discussões universitárias mais amplas. A recorrente pergunta que orienta tais debates (como categorizar a escrita de si?) revela a variação das categorias tradicionais diante de narrativas em que o “eu” simultaneamente se afirma e se ficcionaliza.

Nesse cenário, delineiam-se posições teóricas frequentemente confrontadas. De um lado, encontram-se perspectivas que defendem a ficcionalidade constitutiva de toda narrativa, compreendendo que, mesmo quando reivindica veracidade, o discurso literário permanece atravessado por mediações linguísticas que impossibilitam o acesso direto ao real. De outro, há abordagens que enfatizam a dimensão subjetiva da escrita, entendendo que toda produção literária carrega, em alguma medida, marcas da experiência daquele que escreve. Entre essas posições, emerge um campo crítico fértil que recoloca em evidência a figura do autor, agora não mais como origem estável do sentido, mas como construção discursiva atravessada por processos culturais, midiáticos e históricos, especialmente em um contexto marcado pela crescente visibilidade das subjetividades e pela exposição do eu nas mídias contemporâneas.

No Brasil, a produção autoficcional intensifica-se a partir dos anos 2000, configurando um panorama significativo da literatura contemporânea. Autores como Silviano Santiago, Evando Nascimento, Jacques Fux, Natália Timerman, Paloma Vidal, tatiana nascimento¹ e Tatiana Salem Levy, entre outros, contribuem para a consolidação de uma tradição literária que explora as zonas de contato entre memória, ficção e experiência pessoal, ampliando as possibilidades narrativas do eu.

Nesse contexto, a obra de Tatiana Salem Levy ocupa posição de destaque ao investigar, por meio de narrativas marcadas pela memória, pelo deslocamento e pela reconstrução identitária, as fronteiras entre ficção e experiência autobiográfica. Doutora em Estudos Literários e atuante tanto na crítica como na criação

¹ Em consonância com a escolha de grafia bell hooks, tatiana nascimento opta pela escrita de seu nome e sobrenome em letras minúsculas.

literária, a autora estreou com o romance *A chave de casa* (2025²), publicado em 2007, obra amplamente reconhecida pela crítica, na qual já se delineiam temas recorrentes como exílio, herança familiar e identidade narrativa. Posteriormente, publicou: 1) *Dois rios* (2011), que aprofunda questões ligadas à memória e às marcas da violência histórica; 2) o livro de contos *Paraíso* (2014), dedicado à exploração das relações afetivas e dos deslocamentos subjetivos; 3) o romance *Vista chinesa* (2021), centrado na experiência do trauma ao contar em primeira pessoa a história de um estupro que aconteceu com uma amiga; 4) e, mais recentemente, *Melhor não contar* (2024), que radicaliza a problematização da memória e da narratividade do eu, ao revelar o segredo que sinalizou em suas obras anteriores: o abuso sexual que sofreu pelo seu padrasto quando era criança. Ao longo dessas obras, Levy constrói um projeto literário coerente que tensiona continuamente os limites entre autobiografia e ficção.

As narrativas da autora apresentam recorrentes estratégias autoficcionais como mobilização de elementos biográficos reconhecíveis, tematização da memória, do exílio, do trauma e da morte, configurando um pacto narrativo ambíguo entre testemunho e invenção. Tal procedimento aproxima-se da compreensão de Diana Klinger (2007) acerca das escritas de si contemporâneas, marcadas pela instabilidade das fronteiras entre autobiografia e ficção e pela construção performática da subjetividade. Em *A chave de casa* (2025), especificamente, a autoficção não restaura a autoridade autoral, mas dramatiza sua própria impossibilidade. A figura da autora retorna apenas como resposta estética, isto é, como construção interpretativa produzida pelo leitor, cuja participação torna-se condição de existência do texto.

Diante desse quadro, o presente artigo tem como objetivo analisar como a autoficção na obra *A chave de casa* (2025) de Tatiana Salem Levy articula autoria, morte simbólica do autor e participação ativa do leitor na produção de sentido. Parte-se, assim, da seguinte questão de pesquisa: de que modo a autoficção coloca em debate a noção de “morte do autor” e mobiliza o leitor como instância produtora de significado à luz da estética da recepção? Para tanto, busca-se: (i) discutir o conceito de autoficção; (ii) relacioná-lo às teorias da autoria e à noção de morte do autor; (iii) analisar estratégias narrativas que convocam o leitor; e (iv) aplicar conceitos da estética da recepção à leitura da obra selecionada.

² O romance *A chave de casa*, publicado originalmente em 2007, ganhou nova edição em 2025 (8. ed., Rio de Janeiro: Record), revista pela própria autora. Nessa versão, Tatiana Salem Levy realizou ajustes pontuais no texto, atualizando aspectos formais da narrativa.

Autoficção e crise da autoria

A discussão contemporânea sobre autoficção inscreve-se em um debate mais amplo acerca da relação entre obra literária e vida do autor, questão que atravessa a teoria literária desde o início do século XX. Em *Contra Sainte-Beuve* (2017), Marcel Proust contesta a crítica biografista ao afirmar que a obra não pode ser reduzida à personalidade empírica de quem a escreve. Paradoxalmente, porém, a própria emergência da autoficção recoloca essa problemática em novos termos: “é possível ler uma narrativa de autoficção sem associá-la com a vida real do autor?” Ou ainda, “é possível não ler o texto a partir de sua dimensão biográfica?”, como questiona Diana Klinger no texto “A Autoficção: um fenômeno contemporâneo” (2025) presente na coletânea *Eu escrevo: dilemas das escritas de si* (2025) organizada por Gabriela Aguerre e Natalia Timerman. Essas perguntas revelam a persistência de uma tensão estrutural entre texto e biografia, agora intensificada pelas narrativas do eu contemporâneas.

O conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky quando escreve a quarta capa do livro *Fils* (1977) — conforme o próprio relata no texto “O último eu” (2014) —, surge justamente como resposta a esse impasse teórico. Ao definir a obra como uma ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais, Doubrovsky cunha o termo para designar uma escrita de si que não se submete às exigências de linearidade, verdade e coerência tradicionalmente associadas à autobiografia clássica. Em oposição ao “pacto autobiográfico” formulado por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), a autoficção assume a fragmentação do sujeito, a instabilidade da memória e o atravessamento da linguagem pela invenção, produzindo uma narrativa em que vida e ficção tornam-se indissociáveis. Segundo Anna Faedrich, no texto “O que é autoficção” (2025), também presente na coletânea de Aguerre e Timerman, a autoficção emerge como proposta literária que coloca em discussão os limites entre autobiografia e ficção, desafiando a oposição clássica entre real e inventado e evidenciando a importância da própria nomeação do fenômeno.

Nesse contexto, proliferam definições críticas e posicionamentos autorais frequentemente contraditórios. Como observa Klinger (2025), muitos escritores rejeitam o rótulo de autoficção ao mesmo tempo em que atribuem ao protagonista seu próprio nome e incorporam elementos reconhecíveis de sua trajetória pública, afirmando tratar-se de “pura ficção” (Klinger, 2025, p. 142). Outros autores, como a escritora francesa Annie Ernaux, recusam o termo pelo motivo inverso, defendendo o interesse pela “verdade da experiência” (Klinger, 2025, p. 143) e negando

qualquer dimensão ficcional de suas narrativas. Tais posições demonstram que o debate não se resolve na oposição simplificadora entre “tudo é ficção” e “tudo é autobiográfico”, dicotomia que, conforme Faedrich (2025, p. 157), ignora tanto os pactos de leitura como a potência inventiva da literatura.

Embora a utilização da própria vida como matéria literária seja prática antiga, a autoficção distingue-se por sua elaboração estética específica, que intensifica a discussão entre referencialidade e invenção. Segundo Faedrich (2025), entre suas características recorrentes destacam-se a narração em primeira pessoa, a homonímia entre autor, narrador e protagonista, o pacto de leitura ambíguo e a busca por inovação formal. Nesse sentido, a fragmentação, longe de constituir mero recurso estilístico, expressa uma subjetividade instável e não linear, conforme já indicava Doubrovsky (2014). A própria materialidade textual como capítulos breves, descontinuidade narrativa, frases fragmentadas e estruturas não lineares, evidencia a impossibilidade de organizar plenamente a experiência vivida.

Assim, a autoficção não representa simplesmente a inserção da vida na literatura, mas a encenação de uma subjetividade em processo. Como afirma Tatiana Salem Levy no texto “Que importa quem fala? Sobre autoteoria e autoficção” (2025) também presente na coletânea *Eu escreve: dilemas das escritas de si* (2025), o eu autoficcional não corresponde ao sujeito empírico do autor, mas a uma configuração narrativa que se constitui no próprio ato de narrar. Dessa forma, não há interesse em comprovar a realidade dos fatos ou em estabelecer coincidência estável entre autor e narrador:

Ao contrário do que acontece na autobiografia, na autoficção, o autor não tem interesse nem em comprovar a realidade do narrado nem em se colar explicitamente ao narrador. O jogo se estabelece na dissolução das fronteiras. A questão aqui é a construção da identidade do narrador-protagonista que se dará na própria narrativa. O romance de autoficção não procura montar as peças de um quebra-cabeça, mas ao contrário, embaralhá-lo ainda mais (Levy, 2025b, p. 257).

Desse modo, a experiência pessoal não torna um romance menos ficcional nem reduz sua elaboração estética. Ao contrário, a autoficção reinventa a escrita autobiográfica ao acrescentar novas camadas de complexidade narrativa, como observa Philippe Gasparini no texto “Autoficção é nome de quê?” (2014), deslocando o foco da verdade factual para os processos de construção da subjetividade. Assim, a autoficção pode ser compreendida como um espaço intermediário em que biografia e invenção deixam de funcionar como polos opostos para constituir

um campo de problematização, no qual o sujeito narrativo emerge não como origem estável, mas como efeito da linguagem.

A morte do autor e sua sobrevivência

A emergência da autoficção contemporânea não pode ser compreendida sem considerar o longo debate teórico em torno da figura do autor, especialmente a partir das formulações pós-estruturalistas que colocaram em xeque sua centralidade interpretativa. A célebre proposição de que o autor está morto, formulada por Roland Barthes no texto “A morte do autor” (2004), publicado em 1968, desloca o foco da crítica literária do sujeito empírico para o texto e para o leitor, recusando a ideia de que o sentido da obra esteja ancorado na intenção autoral. Nesse gesto, a escrita deixa de ser entendida como expressão de uma interioridade para tornar-se espaço de múltiplas vozes e significações, cuja unidade não se encontra na origem, mas na sua interpretação.

Essa crítica é aprofundada por Michel Foucault no livro *O que é um autor?* (1997), publicado em 1969, que propõe compreender o autor não como indivíduo real, mas como uma função discursiva historicamente construída. A chamada “função autor” organiza modos de circulação, classificação e legitimação dos discursos, operando como princípio de controle e atribuição de sentido. Segundo o teórico, “Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1997, p. 46).

Dessa forma, longe de desaparecer, o autor parece sobreviver justamente na tentativa de sua eliminação. Como observa Ieda Magri, no texto “Narrar a própria vida incomoda muita gente?” (2025) também presente na coletânea já citada, o autor contemporâneo frequentemente “recusa ocupar o lugar do morto” (Magri, 2025, p. 21), buscando dar um nó na própria teoria que decretou sua ausência. A escrita autobiográfica, nesse contexto, assume a forma da prosopopeia: um dispositivo que faz o morto falar, instaurando um sujeito que não existia antes da escrita. O eu narrativo torna-se, assim, uma figura paradoxal, ou seja, simultaneamente presença e ausência, pois aquilo que o leitor encontra não é a pessoa real, mas um artefato linguístico. O autor “ganha a forma de uma cebola, sempre retirando camadas e se apresentando a si mesmo e ao leitor como fantasma, fantasia ou figura” (Magri, 2025, p. 21).

Essa persistência da autoria relaciona-se também às transformações culturais contemporâneas. Segundo Klinger (2025), o fato de autores comentarem constantemente suas próprias obras evidencia um circuito literário cada vez mais centrado na figura autoral, fenômeno característico da sociedade do espetáculo e da cultura do narcisismo. Nesse cenário, a escrita autoficcional assume um caráter ambivalente, marcado pela oscilação do pacto ficcional e pela dimensão performática da autoria. Texto e vida pública do escritor passam a funcionar como instâncias complementares de produção de subjetividade, impossíveis de serem pensadas isoladamente. As condições de legibilidade do texto, portanto, já não se encontram apenas nele, mas também nos discursos e performances que circundam o autor.

Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário (aquele a que se referia Saint-Beuve), que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (Klinger, 2025, p. 144).

Nesse sentido, a autoficção pode ser compreendida como resposta crítica ao debate sobre a morte do autor. Para Faedrich (2025), se Barthes retirou do autor o poder interpretativo absoluto e Foucault demarcou sua função, a autoficção reintroduz o autor no centro da narrativa sob uma nova configuração: não mais como sujeito transparente, mas como identidade fragmentada, instável e múltipla. Trata-se de uma das contradições fundamentais da contemporaneidade: o desejo de autenticidade confrontado com a impossibilidade de representar plenamente o eu. Assim, a autoficção constrói-se no entrecruzamento de discursos que simultaneamente afirmam e problematizam a presença autoral, dissolvendo fronteiras entre vida e literatura, memória e invenção, realidade e fabulação. Segundo ela, o retorno do autor, portanto, não constitui simples restauração da interioridade romântica, mas “um gesto crítico e criativo” (Faedrich, 2025, p. 166).

A autoria reaparece como performance da escrita, resultado de práticas discursivas que encenam a subjetividade em vez de revelá-la. Essa perspectiva torna-se evidente quando a própria escrita crítica passa a incorporar dimensões pessoais, como observa Tatiana Salem Levy (2025), ao reconhecer a impossibilidade de produzir reflexão teórica sem implicação subjetiva. A dissolução das fronteiras entre teoria e experiência evidencia que a crítica contemporânea também participa desse movimento de reinscrição do autor.

Impossível escrever este texto sem tocar em questões pessoais, sem trazer para a ordem do público traços da minha própria intimidade. Talvez esse gesto nem chegue a assustar os leitores, pois me parece que, se entre as décadas de 1950 e 1970 a crítica literária quis tirar de cena a figura do autor, hoje, cada vez mais, ela se empenha em trazer à tona a própria figura do crítico. Implicar-se e arriscar-se no texto, dissolver as fronteiras entre o teórico e o pessoal, entre a escrita crítica e a escrita literária: é desse movimento que este ensaio participa (Levy, 2025b, p. 253-254).

Do mesmo modo, a passagem da terceira para a primeira pessoa narrativa, descrita pela autora, transforma a escrita em um processo simultâneo de criação literária e constituição de subjetividade, uma espécie de teatralização que coloca em jogo as categorias de autor, narrador e personagem. Assim, a autoficção não contradiz a morte do autor pois, antes, revela sua sobrevivência sob novas formas. O autor retorna não como origem do sentido, mas como figura performática, impacto de leitura e construção compartilhada entre linguagem, contexto e interpretação.

O leitor em cena: estética da recepção

A crise da autoria instaurada pela teoria literária do século XX não deslocou apenas o lugar do autor, mas também reposicionou radicalmente o leitor no processo de significação. Se a “morte do autor” rompeu com a centralidade da intenção autoral, abrindo espaço para a autonomia do texto, e colocando em destaque a figura do leitor, foi sobretudo a estética da recepção que consolidou o leitor como instância ativa da produção de sentido. Nesse contexto, os trabalhos de Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1979) redefinem a interpretação não como ato passivo de decodificação, mas como experiência estética fundada na interação entre texto e leitor.

Para Jauss (1994), a obra literária realiza-se historicamente através da recepção, isto é, na relação dinâmica com o horizonte de expectativas do público leitor. Já Iser (1979) enfatiza o papel dos “vazios” textuais, ou seja, as lacunas que solicitam a participação interpretativa do leitor, tornando-o coautor do sentido. Assim, a interpretação deixa de ser simples reconhecimento de significados previamente estabelecidos e passa a constituir um processo de atualização contínua da obra:

A situação e as convenções funcionam apenas como reguladores, para a interação, da incontrollabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do

texto com o leitor, partilha com a contingência — o nonada (no-thing) da inter-relação humana — da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do nonada (no-thing) são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, através do qual se estabelecem as relações de interação (Iser, 1979, p. 88).

Essa mudança teórica torna-se particularmente relevante diante das escritas contemporâneas do eu, nas quais a instabilidade da autoria exige novas formas de leitura. Como observa Magri, “é exatamente a desconfiança no autor que leva ao duelo entre o autor e crítica, entre autor e personagem, entre escrita e leitura, instaurando mais que uma nova forma de escrita de si, uma nova forma de ler” (Magri, 2025, p. 22). A suspeita em relação à figura autoral desloca a responsabilidade interpretativa para o leitor, que passa a decidir qual pacto aceitar diante do texto: “o autor se apresenta com seus truques ou com sua verdade. Cabe ao leitor perceber qual pacto está sendo proposto” (Magri, 2025, p. 22).

Nesse cenário, a interpretação transforma-se em um exercício crítico permanente. A pergunta “como distinguir o que é ficção e o que não é, se não podemos confiar na palavra do autor?” (Magri, 2025, p. 22) evidencia a condição central do leitor contemporâneo: interpretar sem garantias. A autoficção, ao embaralhar deliberadamente os limites entre realidade e invenção, intensifica essa flutuação, exigindo uma postura interpretativa ativa e reflexiva.

O texto literário passa, então, a operar como um “jogo de ilusões”, no qual “o leitor lê como se ninguém estivesse conduzindo a história” (Magri, 2025, p. 22). Tal recepção reforça a concepção iseriana de leitura como processo de construção imaginativa: a ausência aparente de condução narrativa não significa ausência de estrutura, mas sim a criação de um espaço interpretativo que precisa ser preenchido pelo leitor. O autor, longe de desaparecer completamente, torna-se uma presença difusa, internalizada na própria textualidade, ou seja, “o autor está dentro do livro” (Magri, 2025, p. 22).

Desse modo, a estética da recepção não contradiz totalmente a morte do autor proposta por Barthes, mas a radicaliza ao redistribuir as funções do processo literário. O autor deixa de ser origem soberana do sentido, enquanto o leitor assume papel decisivo na atualização da obra. A interpretação torna-se, assim, um ato performativo, em que interpretar significa negociar pactos ficcionais, reconhecer estratégias discursivas e participar ativamente da construção da subjetividade textual.

Nas narrativas autoficcionais contemporâneas, essa dinâmica alcança seu ponto máximo: o autor não desaparece, mas retorna como efeito de sentido,

dependente da interpretação do leitor para existir como figura discursiva. A obra literária, portanto, realiza-se no espaço relacional entre escrita e recepção, confirmando que o sentido não pertence nem ao autor nem ao texto isoladamente, mas emerge do encontro entre ambos mediado pela experiência do leitor.

Memória, corpo e herança

Publicado originalmente em 2007, o romance *A chave de casa* (2025), de Tatiana Salem Levy, acompanha uma narradora que recebe do avô a missão de viajar à Turquia para recuperar a chave da antiga casa da família, gesto que desencadeia uma travessia simultaneamente geográfica e subjetiva. Entre deslocamentos espaciais, memórias fragmentadas e reflexões sobre herança, exílio e pertencimento, a narrativa articula passado familiar, trauma histórico e experiência íntima, construindo um percurso em que a escrita se torna tentativa de reorganizar um corpo e uma identidade em crise.

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo, e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade (Levy, 2025a, p. 61).

A escrita da autora emerge, portanto, como espaço de negociação entre memória, corpo e herança, configurando uma narrativa autoficcional que problematiza continuamente as fronteiras entre experiência vivida e elaboração literária. O romance articula uma busca pelas origens que não visa recuperar uma verdade biográfica estável, mas produzir sentido para uma subjetividade marcada por deslocamentos históricos, familiares e corporais. Nesse processo, a narradora constrói aquilo que pode ser compreendido como um “eu transpessoal” (Klinger, 2025, p. 145), no qual a identidade individual se constitui a partir de experiências que antecedem o próprio sujeito.

Quase todos os dias há momentos que faço alguma coisa e logo em seguida penso: não sou eu. Coisas bobas, do cotidiano, como sorrir, encolher o corpo no sofá para ler o jornal ou segurar a xícara de café com as duas mãos. De repente, no meio do gesto, sou acometida pela sensação de que não sou eu quem está ali. [...] Nem sempre é você, às vezes é o papai, às vezes o vovô, às vezes nenhum de vocês. Às vezes sinto que é alguém que nunca conheci, mas que fala através de mim. Como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu per-

cebesse essa multiplicidade, a existência de outras pessoas me acompanhando (Levy, 2025a, p. 49).

Segundo Klinger (2025, p. 145), “o passado familiar se torna um elemento essencial para a compreensão não somente da identidade do autor, mas também de alguns aspectos mais amplos, que dizem respeito a questões geracionais, muitas vezes relacionadas à migração”. Essa formulação ilumina o núcleo da narrativa: o passado não aparece como lembrança pessoal direta, mas como herança histórica incorporada. A própria autora explicita essa condição ao afirmar: “quando falo de um passado do qual não posso fugir, estou me referindo a algo em mim, mas que é ao mesmo tempo anterior ao meu corpo” (Levy, 2025b, p. 254). O corpo da narradora torna-se lugar de inscrição de uma memória que não lhe pertence integralmente, mas que a constitui.

A dimensão corporal desempenha papel central no romance. A paralisia física da narradora simboliza a imobilidade produzida pelo trauma herdado, indicando que o passado atua não apenas como narrativa, mas como experiência somática. A viagem em busca da casa familiar surge como tentativa de reinscrever o corpo na história, produzindo movimento onde antes havia estagnação. Como observa Levy, a personagem busca a casa porque precisa “de um sentido para seu corpo rígido” (Levy, 2025b, p. 258), acreditando poder construí-lo na própria escrita. Contudo, o romance desmonta a ideia de um sentido final: assim como as categorias de autor, personagem e realidade, o significado permanece instável e em permanente elaboração.

Cada dia mais murcha, meu corpo já não me pertence. Devastado, é apenas vísceras, tripas que se expõem nos sulcos formados pelos cortes que me arrancaram a pele. O fedor acre de enxofre está cada dia mais forte, e o peso que me assolava o corpo se transformou numa moleza inerte. Posso sentir o cheiro dos vermes se preparando para o banquete final. Sei que eles se aproximam e já comemoram a grande festa que acontecerá em breve. Em pouco tempo, estarão a me percorrer, fazendo novas perfurações neste corpo já esburacado. Com o grão de energia que me resta, pego a máquina de escrever, que me esmaga o ventre, e repouso-a no chão. Em seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de mim, cobrindo-me inteiramente, fosse um sudário (Levy, 2025a, p. 81).

O trecho apresenta um corpo em decomposição que ultrapassa a dimensão física para assumir forte valor metafórico. A narradora descreve a perda progressiva de domínio sobre o próprio corpo indicando a dissolução da identidade estável

que tradicionalmente sustentaria a autoridade autoral. O corpo devastado, reduzido a vísceras e matéria em decomposição, simboliza a ruína da ideia de sujeito originário do sentido. Afinal, aquilo que fala já não coincide com um eu pleno, mas com um resto, um vestígio atravessado pela linguagem. O gesto final de pegar a máquina de escrever e cobrir-se como um sudário reforça essa leitura: escrever torna-se simultaneamente ato de sobrevivência e ritual funerário, como se a escrita só pudesse emergir após a morte simbólica daquele que escreve.

A imagem adquire ainda maior densidade quando relacionada à biografia de Tatiana Salem Levy, filha da jornalista Helena Salem, cuja atuação como correspondente de guerra a colocou em contato direto com cenários de violência, morte e testemunho histórico. A corporeidade ferida evocada na passagem pode ser interpretada como ressonância simbólica dessa herança, na qual o corpo se torna arquivo de traumas coletivos e memória histórica. O corpo em decomposição não representa apenas a morte individual, mas a impossibilidade de uma voz autoral transparente: o autor, como o corpo descrito, já não é origem, mas superfície marcada por cortes, restos e narrativas herdadas.

Você sabe, essa dor que sinto no corpo, os ombros pesados, é o passado não esquecido que carrego comigo. O passado de gerações e gerações. [Não, minha filha, o que você suporta em seu dorso frágil são os silêncios do passado. Você carrega o que nunca foi falado, o que nunca foi ouvido. O silêncio é perigoso, eu a alertei] Mas a culpa não é minha, não fui eu quem guardou os segredos. Eles chegaram a mim sem licença, e nem os conheço. [Sim, você os conhece: seu corpo conhece todos os segredos, todos os silêncios, muito mais do que você imagina.] Você confirma então que se trata de uma herança? Que herdei das famílias as dores? (Levy, 2025a, p. 129).

A escrita assume então a forma de um diálogo com fantasmas. A narradora confessa que não conheceu diretamente muitos dos antepassados evocados, mas os percebe vivos em si: “dialogar com meus antepassados, com os fantasmas que rondavam a casa” (Levy, 2025b, p. 255). A mãe aparece como uma voz fantasma que se confunde com a da autora e se destaca entre colchetes. O fantasma funciona aqui como figura do trauma e da memória transgeracional, ou seja, aquilo que insiste em retornar e exige elaboração simbólica. Escrever equivale a realizar um trabalho de luto: “é preciso matar o morto para se apoderar da herança e poder, enfim, escolher o que herdar” (Levy, 2025b, p. 255). Esse gesto não implica apagamento do passado, mas sua reorganização narrativa. Falar com os mortos significa

simultaneamente reconhecê-los e delimitar sua presença: “falar com o morto é também lhe certificar seu lugar de morto” (Levy, 2025b, p. 255).

A escrita transforma-se, portanto, em prática de testemunho, mas não no sentido documental, e sim como elaboração subjetiva de uma memória fragmentada. Nesse processo, a autoficção opera como estratégia formal decisiva. Ao transformar antepassados em personagens, a narradora assume poder sobre a herança recebida: “tornar meus antepassados personagens era uma forma de decidir que caminho dar a eles” (Levy, 2025b, p. 256). O fantasma converte-se em instrumento narrativo, “a minha própria arma” (Levy, 2025b, p. 256), permitindo que a autora negocie com aquilo que a assombra.

Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. Nasci fora do meu país, no inverno, num dia frio e cinzento. Duas horas de contração sem poder parir, porque eu não tinha virado e a anestesista não estava lá. Penou, a minha mãe e, quando vim ao mundo, ela nem pôde me segurar nos braços, tinham-lhe dado anestesia geral. Pior, quando acordou, percebeu que lhe tinham feito um corte na vertical. Teria para sempre a cicatriz do meu nascimento, um traço reto em relevo unindo o vão entre os seios até o púbis (Levy, 2025a, p. 26).

[Lá vem você narrando sob o prisma da dor. Não foi isso o que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi. Eu trabalhava como correspondente de uma revista brasileira. Seu pai continuava no partido. Estávamos em Portugal, comendo bem, falando a nossa língua, foram nos visitar, muita gente passou por lá. [...] Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal. Eu te peguei nos braços imediatamente. [...] Não havia esse sofrimento de que você fala. Ao contrário, havia uma enorme vontade de viver] (Levy, 2025a, p. 27).

Essa dinâmica conduz à ambiguidade factual que caracteriza a obra. Levy afirma ter diluído progressivamente “as fronteiras entre o fato e a ficção até sentir que a questão ‘o que aconteceu de fato?’ havia perdido o sentido” (Levy, 2025b, p. 256). A afirmação evidencia o funcionamento autoficcional do romance: a verdade buscada não é factual, mas experiencial. O texto não pretende estabelecer uma biografia verificável, e sim produzir uma verdade afetiva e narrativa.

Tal perspectiva aproxima-se das discussões contemporâneas sobre a impossibilidade de uma narrativa definitiva da vida. Em uma mesa da FLIP³ em 2009 que

³ A Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) é um dos principais eventos literários do Brasil, realizada anualmente desde 2003 na cidade histórica de Paraty, no estado do Rio de Janeiro. O festival reúne escritores, críticos, editores e leitores em mesas de debate, con-

tinha como tema a autobiografia e a ficção, a autora destaca que a coragem necessária para escrever não esteve na exposição de fatos íntimos, mas na revelação do que considera mais secreto, aquilo que mora na sua solidão. Ao afirmar que, após publicado, o livro não é mais dela, Levy reforça o deslocamento da experiência pessoal para o campo da leitura, onde a obra passa a existir independentemente da autora empírica.

Desse modo, *A chave de casa* (2025) configura-se como narrativa em que memória, corpo e escrita tornam-se inseparáveis. A narradora autoficcional não busca recuperar uma identidade originária, mas construir, através da linguagem, uma forma possível de habitar a herança recebida. O romance evidencia, também, que o trauma pode não se resolver pela descoberta da verdade, mas pela criação de uma narrativa capaz de reinscrever o sujeito em sua própria história.

Considerações finais

Em *A chave de casa* (2025), a autoficção não reconduz o autor ao lugar de autoridade, mas transforma em matéria narrativa a própria impossibilidade desse processo. O romance se inicia com uma narradora paralisada física ou simbolicamente, condição que pode metaforizar a própria crise da autoria contemporânea: não há mais um sujeito pleno capaz de garantir a verdade do relato. A escrita surge, então, como tentativa de movimento, mas também como reconhecimento de que toda identidade narrada é construída na linguagem.

Ao longo da obra, a autoficção exige um leitor permanentemente ativo, convocado a decidir continuamente se aquilo que lê pertence ao campo da experiência vivida ou da invenção literária. Contudo, essa decisão jamais se estabiliza: o sentido nasce justamente da hesitação entre fato e ficção. O pacto autoficcional institui um jogo interpretativo no qual a dúvida não é um problema a ser resolvido, mas a própria condição de leitura. Desse modo, a narrativa confirma as proposições da estética da recepção ao deslocar o centro da significação para o encontro entre texto e leitor, tornando a interpretação um ato produtivo e não meramente decodificador.

Assim, a autoficção de Tatiana Salem Levy não nega a morte do autor formulada por Roland Barthes, mas a reinscreve como estratégia narrativa que redistribui a autoridade textual. A autoficção, portanto, não marca o retorno do

ferências e atividades culturais dedicadas à literatura contemporânea nacional e internacional. Na edição de 2009, que teve como autor homenageado o poeta Manuel Bandeira, a escritora Tatiana Salem Levy participou da mesa "Verdades inventadas", ao lado de Arnaldo Bloch e Sérgio Rodrigues, discutindo as relações entre memória, ficção, biografia e os limites entre experiência vivida e criação literária.

autor tradicional, mas a emergência de uma autoria performativa, construída na interação entre escrita e recepção. Nesse espaço de negociação entre autor e leitor, este último torna-se coautor do sentido, e a literatura revela-se como experiência compartilhada de produção de significado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/vérité/psychanalyse. In: DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. Autoficção. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O que é autoficção: do retorno do autor à contemporaneidade. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY (FLIP). *Flip 2009 — Mesa 3 — Verdades inventadas: Arnaldo Bloch, Tatiana Salem Levy e Sérgio Rodrigues*. YouTube, [s.l.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=41Lhb8tO4fo>. Acesso em: 19 fev. 2026.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ª ed. Tradução de António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KLINGER, Diana. A autoficção: um fenômeno contemporâneo. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. *Vista chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

LEVY, Tatiana Salem. *Melhor não contar*. São Paulo: Todavia, 2024.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. 8. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2025a.

LEVY, Tatiana Salem. Que importa quem fala? Sobre autoria e autoficção. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025b.

MAGRI, Ieda. Narrar a própria vida incomoda muita gente? In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Tradução de Luciana Persice Nogueira. São Paulo: Ayne, 2017.

TRILHA de Letras recebe a escritora Tatiana Salem Levy. [Entrevista]. TV Brasil. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://youtu.be/vnbX1390cjk>. Acesso em: 19 fev. 2026.

Recebido em: 15/04/2026

Aceito em: 25/05/2026



Ficção, leitura, utopia: possibilidades de sentido em Ricardo Piglia

Ficción, lectura, utopía: posibilidades de sentido en Ricardo Piglia

Gabriel Zupiroli de Almeida
Universidade de São Paulo (USP)
gabriel.zupiroli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-9921-2000>

RESUMO: Este artigo procura investigar o estatuto da ficção na obra de Ricardo Piglia a partir de excertos de *Os diários de Emilio Renzi*, compreendendo “ficção” não como oposição a uma ideia de verdade, mas sim como formas possíveis de leitura. A ficção pigliana parece se configurar na criação de um sujeito narrativo imaginário que desloca a identidade autoral e constrói a ideia de escrita por meio de um movimento duplo, que envolve não apenas o autor, mas também o gesto da leitura. Nesse contexto, o diário e as formas breves assumem papel central, pois a fragmentação, a serialização e a circulação de histórias múltiplas permitem reorganizar a experiência e questionar suas formas tradicionais de representação. Piglia convoca o leitor a participar ativamente da construção de sentido, aproximando escrita e leitura em um mesmo regime discursivo, sendo através dessas distintas características das formas breves que se estabelece essa possibilidade de sentido. Desse modo, a ficção aparece como um modo de ler e ordenar o mundo, realizando uma atribuição de responsabilidade também ao leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Piglia; ficção; literatura argentina; fragmentos; diários

RESUMEN: Este artículo busca investigar el estatuto de la ficción en la obra de Ricardo Piglia a partir de fragmentos de *Los diarios de Emilio Renzi*, comprendiendo la “ficción” no como oposición a una idea de verdad, sino como formas posibles de lectura. La ficción pigliana parece configurarse en la creación de un sujeto narrativo imaginario que desplaza la identidad autoral y construye la idea de escritura mediante un movimiento doble, que involucra no solo al autor, sino también el gesto de la lectura. En este contexto, el diario y las formas breves asumen un papel central, ya que la fragmentación, la serialización y la circulación de múltiples historias permiten reorganizar la experiencia y cuestionar sus formas tradicionales de representación. Piglia convoca al lector a participar activamente en la construcción de sentido, aproximando escritura y lectura en un mismo régimen discursivo; es a través de estas distintas características de las formas breves que se establece esta posibilidad de sentido. De este modo, la ficción aparece como un modo de leer y ordenar el mundo, realizando también una atribución de responsabilidad al lector.

PALABRAS-CLAVE: Ricardo Piglia; ficción; literatura argentina; fragmentos; diarios



“¿Hay una historia?”

Ricardo Piglia

“Seguramente, siempre hay una historia.”

Jean Starobinski

Em seu texto de introdução à obra e vida do filósofo francês Jacques Derrida,¹ Geoffrey Bennington (1996, p. 19-20) escreve:

É necessário começar em algum lugar, mas não existe um começo absolutamente justificado. Não se pode, devido a razões essenciais que deveremos explicar, retornar a um ponto de partida a partir do qual todo o resto poderia se construir conforme uma ordem das razões nem segundo uma evolução individual ou histórica. Quando muito, podemos dar uma justificativa *estratégica* para essa medida.

Propomos, portanto, a partir dessas considerações, um começo *estratégico*. Iniciemos nossas reflexões a partir de dois excertos do segundo volume de *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, que trazemos abaixo. O primeiro, do diário de 1970, é de um domingo de 27 de setembro:

Romance. Não se trata de transformar o documento em ficção nem de explicar onde está a verdade naquilo que narro, trata-se de definir a ficção no modo de enunciar os materiais reais. Para mim a ficção é definida pela fórmula ‘quem fala não existe’, mesmo que afirme chamar-se Napoleão Bonaparte e esteja dizendo ou contando somente a verdade. Está em jogo a crença do leitor, que é quem decide se recebe uma alternativa como verdadeira ou falsa, ou melhor, como real ou imaginária (Piglia, 2019, p. 235).

Já o segundo se encontra no diário de 1974, também em um domingo de 22 de setembro:

Estou no Tigre com a moça, o rio me acalma. Passei o dia olhando velhos papéis. Não chego a me reconhecer no indivíduo que escrevi aí certos fatos da minha vida. Esse é o paradoxo, é minha vida, digamos assim, mas não sou eu quem a escreve. Nesse ponto incerto está o melhor da minha literatura. O ser ou não ser se traslada ao conteúdo dos acontecimentos, mas quem os escreve fica à margem, a salvo da incerteza. Essa enunciação — vamos chamá-la as-

¹ O livro, cujo título é somente *Jacques Derrida*, é composto de dois textos: a introdução e comentário de Bennington como texto principal, e um texto do próprio Derrida que aparece no rodapé, denominado “Circonfissão”.

sim — é o que justificaria publicar uma seleção desses escritos. O material é verdadeiro, é a experiência real, mas quem escreve — quem fala — não existe. É assim que eu defino a ficção: tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção (Piglia, 2019, p. 393).

Esses excertos, para além de outras semelhanças, aproximam-se em dois pontos que são de nosso interesse: por um lado, ambos trabalham a questão do “tornar-se outro” através da escrita, cara a toda a obra de Ricardo Piglia; por outro, são dois momentos distintos do diário de caráter propositivo, no qual Renzi procura postular definições próprias para o conceito de *ficção*.

A partir da leitura dessas duas entradas, em consonância com outros momentos da obra pigliana, podemos nos questionar: qual a posição da ficção na obra de Piglia? Ou de forma mais clara: onde se localiza, em meio às tradicionais querelas entre os regimes discursivos,² o estatuto do regime ficcional na perspectiva pigliana?

I.

Na primeira entrada, Renzi traz dois aspectos importantes para se pensar a definição de ficção. Primeiro, fala sobre o “modo de enunciar os materiais reais”, ou seja, da maneira de dispor uma certa compreensão de experiência no texto, por meio do filtro da escrita, que, por sua vez, modula a forma como essa experiência seria, supostamente, transmitida. Trata-se, assim, de pensar a ideia da transmissibilidade da vivência. Nos três volumes de *Os diários de Emilio Renzi*, é constante a figuração de experiências de autor ao longo das entradas diarísticas, fazendo com que a obra se torne, no fim, uma espécie de constelação, de ajuntamento do vivido através da modulação textual.

Esses modos de enunciação suscitam, portanto, uma questão: como mobilizar os “materiais reais”? Quais as diferenças entre a escrita ficcional e os supostos materiais que fariam com que a maneira de enunciar fosse justamente o cerne da ficção para Renzi? Em *A partilha do sensível* (2015), Jacques Rancière (2015, p. 17) coloca que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”. Pensar a ficção, para o autor, passaria por pensar a noção de *partilha*, que elabora na mesma obra, noção esta que envolveria a ideia de que uma sensibilidade comum e simultaneamente composta de recortes seria compartilhada pelos sujeitos de uma sociedade, constituindo então uma perspectiva geral de sensibilidade estética e política:

² Cf. LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2015, p. 15).

Nesse sentido, a partilha do sensível proposta pelas sociedades seria exatamente estabelecer o jogo das *partes*, condicionar os sujeitos em relação às partes que assumem no comum social, baseado naquilo que fazem. Para Platão, por exemplo, segundo Rancière, a expulsão dos poetas da cidade envolve justamente manter a partilha, pois estes seriam responsáveis, por meio das artes representativas, de embaralhar as partilhas estabelecidas pela *polis*: “Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (Rancière, 2015, p. 17).

Dessa forma, pensar a ficção é pensar justamente a ordenação dessa partilha. E quando resgatamos a fala de Renzi de que a ficção se define nos “modos de enunciar”, propomos refletir a entrada do diário a partir de uma perspectiva similar à de Rancière: a ficção, aqui, sobretudo como um *modo de ler* o mundo ao redor, como um regime discursivo cujo estatuto passa por compreender que se trata, em última instância, de uma maneira de *ordenar* a enunciação dos tais materiais reais. Em suma, de “ordenar” — se é que isso seja, de fato, possível — a experiência e suas formas de transmissibilidade.

Rancière define ainda o que, para ele, constituem os regimes de identificação nas artes, relacionados principalmente à posição que a ideia de *mimesis* adquire nas sociedades ocidentais através dos tempos. Para o autor, três grandes regimes se manifestam na história até o momento: o regime ético das imagens — sobre esse regime, o autor escreve: “Trata-se [...] de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar enquanto tal” (Rancière, 2015, p. 29) —, o regime político ou representativo das artes, fruto do desenvolvimento do pensamento aristotélico, e o regime estético, surgido com as rupturas propostas pelo Romantismo. Nos interessa observar sobretudo os dois últimos: o regime político, que se apoia na constituição da ideia de arte como representação e entende a ficção como um princípio ordenador de causalidades calcado na *verossimilhança*, e o regime estético, que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga

essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”, implodindo assim “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (Rancière, 2015, p. 33-34).

Isso porque, indo para o segundo ponto, quando Renzi diz que a ficção se baseia na maneira de enunciar os materiais reais e que “está em jogo a crença do leitor”, duas ideias são propostas: tanto a de que a noção de ficção se relaciona com a modulação do real, o que, em um primeiro momento, poderia se aproximar do regime político das artes, quanto a de que a evocação do leitor na proposição de sentido ao texto é algo central para compreender a ficção justamente como *modo de ler*. Pois se é o leitor “quem decide se recebe uma alternativa como verdadeira ou falsa”, ou como “real ou imaginária”, a fundação da ficção para Renzi se constituiria na verdade por *embaralhar* a proposta de uma partilha aristotélica na qual a ficção se apresenta como ordenadora dos fatos por meio da verossimilhança.

A partir do momento em que Piglia se *desloca* de si ao atribuir a autoria de seus diários a Emilio Renzi,³ evoca justamente uma alteridade na qual está diretamente implicado o leitor como sujeito participativo da construção de sentido da ficção. Falaremos mais sobre esse aspecto em outro momento.

A partir dessa perspectiva, podemos resgatar duas concepções distintas, no entanto semelhantes, do conceito de ficção para a leitura dessa primeira entrada. Primeiro, a de Juan Jose Saer, escritor contemporâneo de Piglia, que escreve, no ensaio “El concepto de ficción”: “Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade” (Saer, 1997, p. 10, tradução nossa).⁴

Nesse primeiro momento, Saer trata de postular uma proposição fundamental: ficção não é algo necessariamente oposto à ideia de verdade — o que ecoa diretamente a perspectiva de Renzi ao dizer que cabe ao leitor definir se *recebe* o texto como verdade ou algo falso. No entanto, Saer vai além:

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado — fontes falsas, atribuições falsas, confusão de datas históricas com datas imaginárias, etc. —, fazem-no não para

³ Cf. PREMAT, Julio. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. *Cuadernos LIRICO*; KOHAN, Martín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. In: *Revista Landa*. v. 4, n. 2, 2017, p. 261-272.

⁴ Os trechos originais que foram traduzidos por nós serão indicados em notas de rodapé, entre aspas. No original: “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”.

confundir o leitor, mas para destacar o caráter duplo da ficção, que mescla, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário (Saer, 1997, p. 12, tradução nossa).⁵

Para o escritor ficção ao mesmo tempo não é nem o contrário de verdade, nem a reivindicação do falso — ainda que este possa ser utilizado deliberadamente por ficcionistas. O cerne da ideia de ficção para Saer parece estar justamente em seu caráter duplo: um modo de fazer que envolve tanto a perspectiva do empírico, quanto do imaginário. Trata-se, em suma, de “um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (Saer, p. 12, tradução nossa).⁶ Ou seja, um *modo*, de fazer, de ler, de tratar o mundo em geral.

Rancière adota uma posição similar. Partindo da concepção aristotélica de ficção como ordenadora do mundo através da verossimilhança da representação, o francês coloca que ao contrário do regime representativo, no qual fingir não seria “propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, no regime estético das artes se criaria “a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (Rancière, 2015, p. 54, grifo do autor), passando, portanto, a ordenação ficcional para uma ordenação dos signos. Dessa forma, teríamos “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (Rancière, 2015, p. 55), de tal forma que, em dado momento, testemunho e ficção passariam a pertencer a um mesmo regime de verdade. No entanto, coloca Rancière,

[n]ão se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (Rancière, 2015, p. 58).

É sob essa perspectiva de embaralhar a partilha, que propõe a ficção como ordenadora dos fatos pela verossimilhança da representação, que Rancière se aproxima do que dizia Saer ao distanciar o conceito de ficção de uma oposição à verdade ou uma aproximação ao falso. Ficção passa a ser, assim, um modo de ordenar a sensibilidade do mundo, uma maneira de legibilidade, em suma, um

⁵ No original: “La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir el lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario”.

⁶ No original: “un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”.

modo de ler e escrever. Quando Renzi afirma na primeira entrada, que definir ficção envolve perceber os “modos de enunciar” e que o leitor *é responsável*, a partir da proposição textual, de atribuir um sentido ao texto, coloca-se num patamar similar a esse que vê o regime discursivo do ficcional de forma que não se distancie exatamente disso: um discurso, uma proposição de formas de se ler e escrever a experiência e sua transmissibilidade.

No esteio dessas proposições, podemos ainda evocar a posição barthesiana em “O discurso da história”, texto presente no livro *O rumor da língua* e no qual o teórico procura demonstrar que, novamente, os discursos não se distanciam tanto assim em suas formas de se apresentar. Ao discorrer sobre a suposta objetividade histórica como produto de uma ilusão referencial, Barthes coloca que

na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito do real*. A eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido — extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência — é o próprio real, transformado sub-repticiamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica (Barthes, 2004, p. 178).

Ao afirmar que o discurso histórico não faz mais do que *significar* o real, Barthes imbui tal discurso de uma ideia de narratividade, que trata de diminuir a distância entre o discurso do historiador, no tratamento para com esse suposto real, e o discurso, por exemplo, do ficcionista. É também por uma via semelhante que Jacques Derrida pensa o constante “embate”, referenciado mais cedo, entre as formas discursivas. Como coloca Marcos Siscar,

o conceito de literatura, definido tradicionalmente pela ideia de desvio imitativo, funcionaria no fundo como uma estratégia do discurso filosófico para legitimar-se e garantir sua especificidade como discurso neutro. Marcada desde sua origem por traços característicos do pensamento filosófico, pode-se dizer que na literatura está em jogo a problemática da verdade. Por extensão, na literatura, está também em jogo o problema de sua verdade, enquanto gênero ou tipo de discurso (Siscar, 2013, p. 21).

Derrida é, portanto, ainda mais radical ao localizar todo o *conceito* de literatura aliado à *mimese* como uma forma de outros discursos — histórico, filosófico — se legitimarem como discursos “neutros” ou “objetivos”, fazendo com que a literatura — e, por extensão, a ficção — surja como um discurso desviante, no qual a problemática da verdade esteja sempre em jogo — tanto da “verdade” traduzida pelo texto, quanto da verdade do próprio gênero ou discurso.

O que pretendemos observar, então, é que a posição de Renzi parece se aliar a esse escopo de autores no sentido de enxergar a ficção como algo que se distancia da concepção tradicional de oposição a uma ideia de verdade. Ficção parece existir, para Renzi (e para Piglia), nessa primeira entrada, mais como um *modo* de operar uma possível transmissibilidade da experiência do que como um discurso que apartaria a escrita de um suposto real. Nesse sentido, mais do que afastar a textualidade dos diários da verdade, propondo criar um espaço ficcional separado, Piglia/Renzi parece estar interessado sobretudo em, na realidade, *reiterar* uma espécie de compromisso com a ideia de verdade ao não opor diametralmente esta e a ficção, entendendo a última como um modo de ler o mundo, engendrando, assim, uma possível ética de leitura e escrita, da qual falaremos mais à frente.

O segundo excerto pelo qual decidimos começar traz uma afirmação curiosa logo em seu início. Renzi afirma que o melhor de sua literatura está exatamente no ponto incerto em que a identidade se dilui. O paradoxo de ser a vida, mas de não ser o *eu* que escreve, transportando o sujeito da escrita para a margem. Renzi chega mesmo a radicalizar a operação, afirmando que, ainda que o material seja “verdadeiro”, quem escreve não existe de fato. Em seguida, encerra a entrada com mais uma “definição” de ficção: “tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção” (Piglia, 2019, p. 393).

Novamente, Renzi traz implicações que podem ser lidas de duas formas. Primeiramente, ele parece dar continuidade às considerações da primeira entrada ao resgatar a ideia de que a verdade é uma *possibilidade*, e não algo admitido ou excluído. No entanto, adiciona outra camada de profundidade: a chave do procedimento de modulação dessa verdade está no sujeito que narra — aqui, um sujeito *imaginário*. Em segundo lugar, novamente retorna a ideia do aspecto da *crença* como núcleo fundamental do que considera como ficção.

O que tudo isso parece condicionar é a tentativa de instituir uma perspectiva da ficção não apenas como modo de ler/escrever, mas sobretudo como espaço no qual a transmissibilidade da experiência será colocada em xeque e que atribui à figura

do leitor, novamente, um papel central na distribuição destes elementos. Para isso, poderíamos nos questionar: como se dá essa maneira de modular a ficção como forma de ler e campo de ressignificação da ideia de experiência com a participação do leitor? Em suma, como se estabelece este estatuto da ficção nos diários de Emilio Renzi e, porventura, na obra pigliana? Isso ocorre por meio, justamente, da forma diário e de suas características, como o fragmento e a noção de formas breves.

II.

Podemos eleger, talvez, outro começo. Um recomeço, um retorno a um ponto de partida que procuraria seguir outra ordem das razões. Procuremos, portanto, ler outros três excertos do segundo diário de Renzi. Três entradas muito próximas, pertencentes ao diário de 1968, sendo a primeira do dia 28 de abril de uma quarta-feira:

Série E. Nem o ensaio histórico nem a literatura propriamente dita conseguem registrar as mudanças microscópicas da experiência no interior da vida privada. O narrador fala de si mesmo em primeira pessoa, como se se tratasse de outro, porque habitualmente constrói sua vida no final da sequência que está narrando, isto é, no presente da escrita. O melhor do gênero são os rascunhos, ou os restos, ou os projetos de uma autobiografia futura que nunca é escrita. A vida é um impulso rumo ao que ainda não é; portanto, deter-se para narrá-la é interromper o fluxo e sair da verdade da experiência. A literatura, por seu lado, é um modo de viver, uma ação, como dormir, como nadar. Essa ideia tira o sentido de uma construção deliberada que a literatura tem? Acho que não, o erro é buscar as cinzas dessa experiência no interior do livro, quando na verdade devem ser buscadas nas pausas, nos fragmentos, nas formas breves (Piglia, 2019, p. 28).

Em seguida, uma entrada do dia 6 de maio de uma segunda-feira, em que Renzi escreve: “*Série E.* Diário: colagem, montagem, formas breves, muito tenso. ‘Matar-se parece fácil’” (Piglia, 2019, p. 31). Por último, alguns dias depois, em uma entrada denominada apenas “Sábado”: “*Série E.* Mudar drasticamente de vida, outro nome igual a outras paixões, procurar a paz, sair desta desordem vazia” (Piglia, 2019, p. 31).

A primeira entrada se inicia com uma dupla negação: Renzi afirma que as mudanças da experiência na vida privada não foram capazes de ser devidamente capturadas pelo ensaio histórico ou pela “literatura propriamente dita”. Qual seria, portanto, uma forma possível desse registro? A resposta vem logo em seguida: o falar de si mesmo como se se tratasse de outro, pois a vida narrada é construída em direção ao próprio presente da escrita — resposta que ecoa, definitivamente, as concepções de Renzi acerca da ficção que trouxemos anteriormente. Em

seguida, completa que *o melhor do gênero* está nos restos ou nos “projetos de uma autobiografia futura que nunca é escrita” (Piglia, 2019, p. 28). Esse *gênero* do qual fala Renzi pode ser lido como o diário, simultaneamente reduto do narrar a si mesmo em direção a um presente, forma literária composta de rascunhos, restos e fragmentos, e possível texto análogo ao projeto de autobiografia futura.

Pois se narrar a vida é “interromper o fluxo e sair da verdade da experiência”; se a literatura é um “modo de viver, uma ação” que não perde, por isso, seu sentido de “construção deliberada”; e se não se deve buscar as “cinzas da experiência” no livro, mas sim “nas pausas, nos fragmentos, nas formas breves”, o diário aparece como espaço possível de se buscar essas cinzas, justamente por suas características. Em “Um diário todo seu”, Philippe Lejeune (2014, p. 302) afirma que os “únicos traços formais invariáveis” do gênero são “a fragmentação e a repetição” e que “o diário talvez esteja na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação” (Lejeune, 2014, p. 308). Renzi parece querer conduzir o leitor para a perspectiva dos rastros, no sentido de que uma ideia de experiência deve ser *rastreada* nas formas breves. Essas que, por seu caráter fragmentário, encontram-se devidamente dispostas na forma diarística — gênero que Piglia elige como espaço de elaboração de sua última obra.

As duas entradas seguintes trazem certa continuidade ao que Renzi estabelece na primeira. Em 6 de maio, temos uma única linha cujo propósito parece ser uma *definição* justamente do diário: colagem, montagem, formas breves. Tal definição, registrada apenas alguns dias depois da primeira entrada, corrobora a perspectiva de que é no espaço fragmentário e múltiplo do diário que talvez as “cinzas da experiência” possam ser localizadas. Um espaço “muito tenso”, como o diarista coloca, por essas características. E há ainda algo de destoante no final da entrada, uma aparente citação de uma frase: “Matar-se parece fácil”. Frase que nos serve de ponto de conexão com a última das três entradas: “Mudar drasticamente de vida, outro nome igual a outras paixões, procurar a paz, sair desta desordem vazia”.

Dentro do plano da ficção, matar a si não apenas é movimento necessário, como parece ser *fácil* em função do gesto presente em vários momentos da obra de Piglia: o tornar-se outro. Pois se a literatura surge como “modo de vida”, é dentro dessa mesma instância que o ensaio do deslocamento do Eu pode funcionar. Retomando as palavras de Rancière sobre a indefinição das fronteiras entre razão dos fatos e razão da ficção, de forma que no fim pertencem ao mesmo regime de verdade, a literatura como “modo de vida” poderia ser lida, então, como essa maneira de se conectar a apresentação dos “fatos” (através da escrita) com as formas de inteligibilidade (através da leitura), de tal modo que o tornar-se outro

de Piglia resida exatamente em habitar a ficção por meio dessas modulações, borrando fronteiras — ou embaralhando partilhas. E isso seria possível por meio justamente das formas breves:

Em todo caso, eu não o chamo fragmentário, chamo-o relato mínimo, microrrelato, a história reduzida ao essencial. Ao mesmo tempo, tento contar muitas histórias em uma só história. Interessa-me muito a ideia da circulação de histórias múltiplas em um relato. O problema para mim passa não tanto pela fragmentação, que é o efeito que produz isso, mas sim por uma intriga, que seria até onde se pode reduzir uma história, como se podem mesclar as histórias, de que modo se pode passar de uma história a outra, de que modo se pode criar uma superfície narrativa na qual seja possível circular entre histórias diversas. [...] Esses seriam os elementos que, em meu caso, estão presentes em certa poética que foi se desenvolvendo, que se pode considerar um diálogo com a tradição da forma breve e do conto, que na Argentina é muito forte (Piglia, 2001, n.p.).⁷

Seria, portanto, na instância desse “relato mínimo”, do qual fala Piglia em “Conversación en Princeton”, que teria se desenvolvido uma espécie de *poética* relacionada a como se “tratar” uma história: como reduzi-la, como mesclá-la e transitar por ela, uma forma de diálogo com a tradição argentina das formas breves. Em “A exigência fragmentária”, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2004, p. 73) discorrem sobre o fragmento no Romantismo como uma forma que é ao mesmo tempo resto e totalidade, uma fração que designa as próprias bordas da fratura, correspondendo à ideia de que “o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado)”. Nesse sentido, quando Piglia afirma que a fragmentação é o efeito produzido pela circulação das múltiplas histórias, esse estatuto de efeito se liga diretamente à característica de “inacabamento essencial” que os autores atribuem à forma: “o fragmento funciona simultaneamente como resto de individualidade e como individualidade” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2004, p. 73), fornecendo também a “verdade” da obra através dessa individualidade e funcionando como “projeto” da obra futura.

Assim, o que esses três fragmentos de Piglia parecem querer fazer por si só é um aceno à própria forma: é nas formas breves, nas pausas, nos restos e nos

⁷ No original: “En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien por una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. [...] Ésos serían los elementos que, en mi caso, están presentes en cierta poética que se ha ido desarrollando, que se puede considerar un diálogo con la tradición de la forma breve y del cuento, que en la Argentina es muy fuerte”.

fragmentos que podemos localizar as cinzas da experiência e compreender a literatura como modo de vida. É nelas que é possível desenhar o movimento de se tornar outro. No entanto, para além de suas existências individuais, é preciso olhar também para suas disposições, suas ordenações em séries e sequências — ou seja, seus modos de disposição ficcional — para lhes atribuir um sentido conjunto proporcionado pela leitura.

III.

No capítulo de abertura do primeiro tomo dos diários, “En el umbral”, o narrador escreve que, para Renzi, “gostava de pensar que sua vida interior estava cheia de pequenos incidentes” e que, dessa forma, “poderia começar por fim a pensar em uma autobiografia”. Essa, por sua vez, seria “uma autobiografia seriada, uma vida serial”, feita de uma “multiplicidad de fragmentos insensatos” (Piglia, 2015, p. 17, tradução nossa).⁸ Os pequenos incidentes seriam a mínima unidade que comporiam essa autobiografia em séries, essa tentativa de ordenar — ou desordenar — uma vida através da vasta escrita fragmentária. E qual supostamente seria o conteúdo desses fragmentos? “Nada de vida interior, somente fatos, ações, lugares, circunstâncias que, repetidas, criavam a ilusão de uma vida” (Piglia, 2015, p. 16, tradução nossa).⁹ Literatura como *ação*, como modo de viver.

Os fragmentos funcionam em uma dupla via de existência que se estende de uma totalidade própria — pois, mais do que restos, trata-se de unidades dentro de bordas — a um composto maior, do qual fazem parte engendrando lógicas de sentido. As séries de Renzi parecem, em um primeiro momento, proporcionar essas lógicas por meio da unidade temática, mas estão constantemente deslizando entre si, seguindo a própria noção fragmentária:

As séries (talvez suas ruínas) são mantidas e interferem ao longo dos diários de Renzi que compõem *Los años felices*, cruzam-nos transversalmente, com frequências e intensidades distintas. Ora uma série rareia até desaparecer, ora metamorfoseia o signo (a ‘coerência’) sob o qual emergira e imiscui na série vizinha, ora migra para outras zonas dissipando-se (fundindo-se) com as anotações registradas no corpo principal dos diários (Gárate, 2019, p. 241-242).

Desse modo, a ideia inicial das séries proposta por Renzi em “No bar” precisa ser lida com certo cuidado. Ao tratar a conexão entre os fragmentos ajuntados sob

⁸ No original: “le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes”; “podría empezar por fin a pensar en una autobiografía”; “una autobiografía seriada, una vida serial”.

⁹ No original: “Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una vida”.

o mesmo princípio organizativo como algo volátil, Renzi embaralha a disposição inicial que propõe e obriga o olhar atento ao texto. “O que era alternância entre uma textualidade mais extensiva e outra mais entrecortada no primeiro volume torna-se no segundo uma ciranda de fragmentos regrados pelo salto”, o que não impede “que o leitor desenhe constelações ou redes e identifique recorrências ou obsessões” (Gárate, 2019, p. 242).

Jean Starobinski, ao falar sobre as séries e as variações, trabalha uma posição similar no que diz respeito à possibilidade de abertura que a serialização implica:

A serialização foi constantemente praticada no quadro mesmo da chamada “tradição”. A serialização produz a multiplicidade, sob a suprema vigilância de um princípio de unidade. Reconheçamos que a série está ligada a um tipo peculiar de prazer. **É o prazer da repetição, por sua vez previsível e surpreendente, dentro de uma categoria de temas em um campo predeterminado; é a alegria de permanecer dentro de uma ordem disciplinária e regular, mas em um perpétuo recomeço**, pelo mesmo motivo, móvel e que deixa o diverso e o imprevisto se manifestarem a cada momento, como se o infinito aflorasse nele (Starobinski, 1998, p. 105, tradução nossa, grifos nossos).¹⁰

Portanto, assim como Gárate aponta essa relação peculiar e modulada das séries em Piglia, a própria serialização já conteria, em sua categoria, uma abertura para essas possibilidades. Pois não apenas se pautaria sobre o “prazer da repetição”, como também estaria contida em uma “categoria de temas” que implicariam uma ordem, uma forma de regulação. Forma, no entanto, que, calcada na possibilidade do *recomeço*, abriria as portas para infinitas possibilidades de se moldar e experimentar essas séries. Nesse sentido, ainda que sejam séries contidas dentro de um mesmo diário, as séries piglianas funcionariam dentro desse tensionamento entre uma possível ordem e o constante desarranjo de suas partes pautado sempre na ideia de recomeçar, de propor novas origens — desarranjo, esse, que precisaria de um sujeito outro para que possa ser lido.

É, na verdade, na leitura que se deposita a possibilidade da ordenação e, consequentemente, da proposição de sentido. Se as séries estão constantemente se misturando e sendo desarranjadas, cabe a esse *outro olhar* o papel de localizar conexões entre as entradas de forma que algo possa ser, de fato, apreendido. Tal

¹⁰ No original: “La seriación fue constantemente practicada en el cuadro mismo de la llamada «tradición». La seriación produce la multiplicidad, bajo la suprema vigilancia de un principio de unidad. Reconozcamos que la serie está ligada a un tipo peculiar de placer. Es el placer de la repetición, a la vez previsible y sorprendente, dentro de una categoría de temas en un campo prefijado; es la dicha de permanecer dentro de un orden disciplinario y regular, pero en perpetuo recomienzo, por lo mismo, móvil y que deja a lo diverso y lo imprevisto manifestarse a cada momento como si el infinito aflorase en él”.

deslocamento também desestabiliza uma ideia fixa das séries: se elas se mesclam, dispersam-se e influem uma na outra, a própria noção delas como circuitos fechados ou sistemas rigorosos se perde, possibilitando ao ato da leitura uma criação de outras formas de conexão entre os fragmentos. É como se, ao embaralhar o que foi primariamente estabelecido por Renzi, Piglia transmitisse ao leitor o papel da organização textual — e da busca de sentido, das “cinzas da experiência”.

Há, portanto, uma quarta entrada que gostaríamos de somar às três anteriores. Ela não pertence à “*Série E*”, mas está registrada a apenas alguns dias de distância das outras. Trata-se de um domingo de 2 de junho, em que Renzi anota:

A estrutura do romance do Puig é faulkneriana, narração coral a partir de narradores que participam dos fatos e ao mesmo tempo são testemunhas. É o leitor que deve construir e sintetizar um emaranhado de frases entrecortadas, fragmentos de diálogos, cartas, diários, até construir uma história que não está em lugar nenhum, que não foi narrada mas aludida. Romance de iniciação, grande destreza no uso da oralidade (Piglia, 2019, p. 33).

Ainda que falando de Puig e Faulkner, fica clara a importância que Renzi atribui, nessa entrada, ao leitor como sujeito proponente de sentidos. É essa figura que deve assumir a *responsabilidade* de ordenar os fragmentos e construir uma história que está dispersa, apenas aludida — em meio à “circulação das histórias múltiplas em um relato”, como coloca Piglia em “*Conversación en Princeton*”.

E o que essa forma de trabalhar com as séries e invocar a leitura pode dizer a respeito da literatura do argentino? Primeiro, que, em Piglia, escrita e leitura existem em uma mesma lógica, sendo dois atos indissociáveis, na esteira das afirmações de Rancière sobre a ficção e os fatos. E segundo, que, ao atribuir à leitura — e, consequentemente, ao sujeito que lê — responsabilidade por essa ordenação e proposição de sentido, Piglia parece querer instaurar uma espécie de ética literária que passa justamente pela reflexão acerca dos papéis tradicionalmente designados a esses dois polos: aquele que produz o texto e aquele que o recebe. Não parece se tratar, no entanto, de uma isenção de responsabilidade por parte do autor: pelo contrário, trata-se de desenhar um modo de se ler a literatura que não enxergue um patente distanciamento entre os papéis, atribuindo, por sua vez, uma responsabilidade *também* (ou *ainda maior*) àquele que escreve.

Em suma, a disposição dessas quatro entradas, todas elas pertencentes ao primeiro diário do segundo tomo e com apenas alguns dias de diferença, implica um movimento orquestrado de Piglia: serializações cujas características (de ordenação e desordenação) propõem um modo de leitura que, desprovido de ingenuidade,

atribui ao leitor das entradas o mesmo papel que Renzi enxerga no leitor de Puig/Faulkner — quase, talvez, a figuração de um leitor-autor. Nesse sentido, ao dispor os fragmentos nesse sequenciamento cujo intervalo temporal é mínimo, Piglia passa ao leitor dos diários a responsabilidade de formular algum sentido nas semelhanças. Dessa forma, podemos notar dois movimentos: primeiro, as formas breves, através do gênero diário e suas proposições estruturais (o fragmento, o rastro), parecem surgir, para Renzi, como o espaço no qual a literatura e a ficção poderiam se fundar como “modo de vida”; e, segundo, cabe ao *leitor* o papel de propor um sentido ao texto *a partir* das formas breves, mas não só, pois ler e escrever parecem compartilhar uma mesma natureza, um mesmo regime discursivo. Num movimento de duplos contrários, aquele que lê também escreve, assim como aquele que escreve, lê. É na comunhão dessas duas ações que poderíamos inicialmente localizar o esboço de uma ética e de uma produção de sentido que se dá na instância fragmentária. E é aí, também, que pode vir a ser possível aquilo que Piglia anuncia ao longo de toda a obra: o tornar-se outro *pela e através da* ficção.

Em nosso próprio exercício de leitura e ordenação destas entradas dispostas em distintos momentos do diário, podemos esboçar, portanto, noções de qual viria a ser o estatuto da ficção na obra pigliana. Ficção como um modo de dissolver a si mesmo, de modular a própria experiência do real através das formas de se ordenar aquilo que se apreende. Ou seja, como um modo de ler o mundo e de traduzir essa leitura por meio da escrita em um jogo ético de convite ao leitor para que ele também participe dessa construção. É na compreensão de que esse regime discursivo não esteja, na realidade, tão distante de uma ideia de verdade, que podemos entender essa noção ficcional mais como uma forma de ler e organizar do que como um espaço à parte, privado de conexão com qualquer ideia de real. Pois afinal, se a instância última na qual a transmissibilidade se dará é a do texto, é preciso uma forma de ordenar essa instância, através de modos de legibilidade e transmissão. E é por meio deste modo, também, que o projeto radical de destruição de si, de transformação do si em outro, pode se dar.

IV.

A utopia da leitura. Em *Prisión perpetua*, livro publicado por Piglia em 1988, Emilio Renzi, ao narrar o início de sua vida literária em uma forma similar à que aparece no primeiro tomo dos diários, escreve: “Naqueles dias, em meio à debandada, em um dos quartos desmantelados comecei a escrever um Diário. O que buscava? Negar a realidade, rejeitar o que estava por vir. A literatura é uma forma privada da

utopia” (Piglia, 2017, p. 16, tradução nossa).¹¹ O diário, portanto, surge como este espaço no qual se procura negar a realidade em função do conteúdo escrito, fazendo com que a literatura surja como a utopia privada do sujeito que escreve. Utopia pelo motivo de que é naquele espaço — especialmente o espaço diarístico — que o projeto de se tornar um outro, de passar da vida à ficção, pode se fundamentar.

Pois se a chave do procedimento ficcional é que o sujeito que narra é imaginário; se a ficção se constitui, através dessa narração imaginária (ou seja, a narração a partir de um lugar *inventado*), como uma forma de se ler e escrever o mundo; se, em Piglia, a ficção se constituiria pelo local no qual escrever e ler pertenceriam a um mesmo regime de sentido; e se essa possibilidade se daria sobretudo na disposição das formas breves, por meio das séries e da fragmentação, todos esses elementos poderiam dialogar a partir desse espectro: constantemente se reconfigura uma origem (ou uma tradição) em função de *desestabilizar* a própria noção de origem. Ou seja, elege-se um lugar para começar — pois é preciso, de fato, começar de algum lugar — para em seguida implodir este mesmo lugar, para, em suma, criar esta comunidade imaginária da escrita na qual o sujeito que escreve pode deixar, enfim, de ser ele mesmo para se tornar este outro.

É na eleição desse local radicalmente diferente do qual se parte, e o utopismo evoca, justamente, essa concepção, que se pode dar lugar à ficção. Quando perguntado, em entrevista, sobre qual seria a especificidade da ficção, Piglia (2001, p. 10) responde que o que lhe interessa é trabalhar sua “relação específica com a verdade”, pois seria nessa *zona indeterminada* em que ficção e verdade se cruzam que poderia ser encontrada a característica essencial da ficção como local em que os discursos constantemente se embaralham. E seria nesse embaralhamento que poderia se criar um *outro* lugar, um u-topos em que o sujeito pode, enfim, abdicar de si mesmo.

Há uma última entrada do segundo volume dos diários, da qual não falamos, que também está disposta entre as outras quatro que analisamos anteriormente. Trata-se de uma citação de William Burroughs, anotada por Renzi em uma sexta-feira de 26 de abril. Ela diz: “‘Porque eu crio um mundo imaginário — sempre imaginário — em que eu gostaria de viver’. William Burroughs” (Piglia, 2019, p. 29). Se o utopismo se pauta em uma espécie de negação do real, de demonstração de um *possível* a partir do real, é a partir do imaginário que essa alternativa pode existir. Em Piglia, toda a disposição de um possível utópico parece existir desse

¹¹ No original: “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía”.

modo: como formas possíveis de se ler, a partir do real, alternativas para ele. É nessas formas que o projeto de Piglia pode existir: na construção do imaginário, o sujeito pode se tornar outro.

No entanto, como dissemos anteriormente, é também no plano da ficção que isso ocorre. Ou seja, este local imaginário seria, em suma, o da ficção. Nesse sentido, a citação de Burroughs, colocada em meio às outras entradas quase de maneira ingênua, parece cristalizar todo esse processo. A partir de outro sujeito (Burroughs), Renzi estabelece a máxima que vai guiar sua forma de compreender a ficção — e que pode ser, enfim, o local final de toda a ficção pigliana.

E, para que isso ocorra, é necessário o movimento da leitura. Há, portanto, um duplo utopismo: de um lado, o local da ficção, a zona indeterminada que agrega a (in)distinção entre o ficcional e o “verdadeiro”, local este em que finalmente algo pode ser estabelecido, pode ser deslocado e rearranjado; e, por outro lado, o utopismo da leitura. Ao evocar este leitor ideal, esse único sujeito capaz de atribuir sentido ao texto, Piglia não apenas engendra uma ética de escrita e leitura, como também afirma que é *apenas ali*, nesse movimento, que é possível existir a ficção. Ao discorrer sobre a noção de *origem*, Starobinski afirma:

Certamente, sempre há uma história. Mas cada instante presente é uma renovada origem. Leva em si a possibilidade de uma perfeição a ponto de irromper. No momento da compreensão e do prazer, somente há um fogo, uma potência que se confunde com o fim, e o caminho foi percorrido, e por sua vez, abolido (Starobinski, 1998, p. 110-111, tradução nossa).¹²

É nessa abolição do caminho que essas duas perspectivas utópicas podem, de fato, se consolidar. Ao eleger a ficção como este espaço que configura, em última instância, um *modo de ler* o mundo, e ao eleger não apenas os diários, mas as formas breves, com suas serializações e fragmentações, como agentes desses espaços, Piglia instaura a crise que sua proposta ética procurará solucionar: a ficção é o modo último da utopia, é nela que o escritor pode, enfim, sair de si, se (re)fundar em seus mundos imaginários, e é apenas com a perspectiva utópica da leitura como gesto ideal, como gesto radicalmente propositivo de sentido, que é possível engendrar novas formas de se ler e escrever o mundo.

¹² No original: “Seguramente, siempre hay una historia. Pero cada instante presente es un renovado origen. Lleva en sí la posibilidad de una perfección a punto de eclosionar. En el momento de la comprensión y del placer, sólo hay un fuego, una potencia que se confunde con el fin, y el camino se ha recorrido, y a la vez, abolido”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENNINGTON, G; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- GÁRATE, M. Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*. In: FELIPPE, E. F.; PINTO, J. P. (Orgs.). *Só se perde o que realmente não se teve*: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. 1. ed. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019, p. 221-246.
- KOHAN, M. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. *Revista Landa*. Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 261-272, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177418/17%20DOSSIER%2010%20Mart%C3%ADn%20Kohan%20%20Alter%20ego%20Ricardo%20Piglia%20y%20Emilio%20Renzi%20su%20diario%20personal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. A exigência fragmentária. Tradução e apresentação de João Camillo Penna. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 15, p. 67-94, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- LIMA, L. C. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, R. *Los diarios de Emilio Renzi*: años de formación. 1. ed. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, R. *Os anos felizes*: os diários de Emilio Renzi. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- PIGLIA, R. *Prisión perpetua*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- PREMAT, J. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. Cuadernos LIRICO. Hors-série | 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7907>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997
- SISCAR, M. *Jacques Derrida*: literatura, política e tradução. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2013
- STAROBINSKI, J. La perfección, el camino, la origen. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 576, p. 91-114, 1998.

Recebido em: 15/03/2026

Aceito em: 06/05/2026



De uma poética do resto a uma ética da sobrevivência: uma leitura da obra *poesia alguma*, de José G.

From a Poetics of the Remainder to an Ethics of Survival: A Reading of *poesia alguma*, by José G.

Aghata Kelma Palacio Gomes
Universidade Federal do Ceará (UFC)
aghatapalacio13@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3825-3751>

Nataly Pinho Chaves
Instituto Federal do Ceará (IFCE)
nataly_pinho@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0009-0008-4882-1998>

RESUMO: O artigo propõe uma leitura de *poesia alguma* (2023), de José G., tomando o resto como eixo temático, formal, ético e existencial da obra. A escrita se organiza por cortes, pausas e reaparições que deslocam tradições líricas, épicas e filosóficas para a ruína, o fragmento e o caco. Esse procedimento surge como modo de habitar o tempo após o esgotamento de narrativas totalizantes. Nesse contexto, o trabalho com a biblioteca, a tradução e a memória literária reinscreve o passado sob o signo do desgaste, convertendo restos em princípio de composição e leitura. O épico, esvaziado de monumentalidade, reaparece atravessado pela dor comum, enquanto o cotidiano se afirma como campo de atenção e falha no interior de um cânone em ruínas. Ao recusar essências estáveis e expor os limites da linguagem, a obra elabora uma ética da sobrevivência fundada na escuta e na permanência precária, articulando poesia, pensamento e experiência na contemporaneidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: poética do resto; ética da sobrevivência; poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: The article proposes a reading of *poesia alguma* (2023), by José G., taking the remainder as the work's thematic, formal, ethical, and existential axis. The writing is organized through cuts, pauses, and reappearances that shift lyric, epic, and philosophical traditions toward its own ruins, fragments, and shards. The procedure emerges as a way of inhabiting time following the exhaustion of totalizing narratives. In that context, the engagement with the library, translation, and literary memory reinscribes the past under the sign of erosion, transforming remnants into a principle of both composition and reading. The epic—stripped of monumentality—reappears permeated by shared

pain, while the everyday asserts itself as a site of attention and failure within a crumbling canon. By rejecting stable essences and exposing the limits of language, the work develops an ethics of survival grounded in listening and precarious endurance, articulating poetry, thought, and experience in the context of contemporary Brazil.

KEYWORDS: poetics of the remainder; ethics of survival; contemporary Brazilian poetry.

Introdução

Com publicação em 2023, *poesia alguma*, de José G., apresenta uma escrita marcada por uma poética do resto, pela recorrência do silêncio e pela convivência com ruínas, fragmentos e cacos materiais, textuais e afetivos. Assinada por uma espécie de “nome anônimo”, a obra tensiona abertamente a noção de autoria estável e organiza sua experiência de leitura por meio de deslocamentos de sentido, em diálogo com esse léxico do resto.¹

Tudo isso já emerge desde o esboço biográfico que acompanha a fotografia de um jovem em uniforme militar e olhar austero, na segunda página do livro:

José G. é o nome do que resta. Nascido em 1988, na cidade de Santa Bárbara (MG), viveu uma história bonita de infância. A fim de prosseguir com o sonho de uma vida de família mineira, mudou-se para Belo Horizonte e ingressou na Faculdade de Direito da UFMG. Após algumas peripécias, largou o curso e saiu do país. Alis-tou-se na Legião Estrangeira. Desertou. Correu mundo. Sobreviveu ao ordálio do poema e publica aqui o que sobrou. Este é seu livro de estreia (G., 2023, p. 2).

As evocações drummondianas desse trecho reforçam a alusão contida na inversão incorporada ao próprio título do livro, que remete a *Alguma poesia*, obra de estreia de Carlos Drummond de Andrade (1930), evidenciando a riqueza de um diálogo intertextual que aparece como procedimento poético. A alusão biográfica a “uma história bonita de infância” ecoa algumas das formulações contidas no poema “Infância”, principalmente sua conclusão,² e carrega o mesmo descompasso do “Poema de sete faces”, em que a origem interiorana mineira é convocada sem

¹ Há um campo lexical empregado pelos versos de *poesia alguma* que inclui as noções de “resto”, “ruína”, “fragmento”, “caco” e outros afins. Apesar de haver uma teorização contemporânea relevante sobre cada um desses conceitos, a partir das obras de diferentes pensadores que poderiam ser invocados aqui, como Jacques Derrida e Didi-Huberman, falaremos de uma “poética do resto” em José G. para incluir: a “ruína”, enquanto o que permanece de projetos grandiosos após a ação abrasiva do tempo; o “fragmento”, como parte quebrada de um todo, mas ainda dotada de sentido em si mesma; e o “caco”, como fragmento precário, quase inteiramente desprovido de sentido. Nosso procedimento valoriza o aspecto filosófico-conceitual da própria obra analisada.

² O poema encerra-se com os seguintes versos: “Minha mãe ficava sentada cosendo / olhando para mim: — Psiu... Não acorde o menino. / Para o berço onde pousou um mosquito. / E dava um suspiro... que fundo! // Lá longe meu pae campeava / no matto sem fim da fazenda. / E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a do Robinson Crusoe” (Andrade, 1930, p. 14).

nostalgia — uma vez que o pertencimento a um lugar não resolve o desajuste de existir, como o próprio sujeito *gauche* enuncia. No trecho supracitado, a afirmação de que “josé g. é o nome do que resta” retoma essa figura como aquele que se define por um restar, por um sobrar, numa recusa de adesão ao destino e ao lugar que lhe foram originalmente designados. Essas evocações, e outras contidas ao longo dos próprios poemas,³ reforçam a ideia de um tensionamento explícito com *Alguma poesia*. Ao inverter o título da obra de estreia de Drummond, no título de sua própria obra de estreia, josé g. anuncia uma poética em tensão com aquela de seu precursor: a modéstia aparente de quem apresenta apenas “alguma” poesia, em suas reflexões irônicas sobre o cotidiano mineiro face à angústia da existência moderna, vem comprometida pela inversão sintática do pronome indefinido. Numa radicalização do gesto drummondiano, *poesia alguma* opera uma negação (cujo sentido é da ordem de “nenhuma poesia”), reinscrevendo a modéstia irônica de Drummond numa espécie de esvaziamento. Essa negação opera como ponto de partida para uma poesia que se constitui pela negação da negação: o livro parte do que foi deposto, do ordinário e do que sobreviveu ao ordálio, para construir a partir daí uma afirmação mínima. O título já antecipa, portanto, o movimento que será reiterado nos poemas, da obra à aquilo que resta.⁴

Com sua estruturação em torno de cinco seções, *poesia alguma* propõe um conjunto de variações formais que fazem do resto um princípio recorrente de composição. Os títulos das seções delineiam um caminho que vai da destruição, simbolicamente representada pela Cruzada Albigense (com a consequente devastação da lírica occitânica), passando por processos de trabalho, organização e, no limite, recriação de uma nova tradição, até culminar em um retorno à potência originária de um caos inaugural. Esse percurso poético inicia-se com a “seção I. languedoc devastada”, prossegue para a “seção II. biblioteconomímesis”, a “seção III. os trabalhos e os dias” e a “seção IV. filosofemas”, encerrando-se com a “seção V. algaravia”.

A presença constante da biblioteca, por meio de alusões literárias, filosóficas e culturais reinscritas sob a forma de vestígios, reforça essa lógica dos restos. O trabalho com o tempo ordinário, com a herança material e com a multiplicidade de línguas intensifica a percepção de desgaste e de certa entropia, enquanto reinscreve a palavra como espaço de passagem. A opacidade da tradução aparece

³ Como fica sugerido nos seguintes versos do poema de abertura do livro: “não há mais deus em nós / nem há mais anjo torto / mas a sós muitos eus” (g., 2023, p. 15).

⁴ Talvez seja possível sugerir a existência de um jogo também entre o próprio nome do poeta, tal como grafado no livro — josé g. —, para além de seus ecos kafkianos com Josef K. (protagonista do romance *O processo*, de 1925), e o José a quem se dirige o célebre poema de Drummond, publicado em 1942, com o título de “José” (Andrade, 2002, p. 23).

aí como condição constitutiva da própria linguagem, evidenciando os limites da compreensão humana e sustentando um pensamento construído por aproximações sucessivas. Como veremos, palavras e frases em língua estrangeira — frequentemente desacompanhadas de tradução — constituem citações incorporadas ao texto que geram, a um só tempo, estranhamento e familiaridade. A poesia se manifesta, assim, em uma atenção continuada à materialidade da expressão.

A crítica de poesia contemporânea tem associado procedimentos composicionais a partir de restos à crise do sentido ou à dissolução de uma experiência significativa do sujeito.⁵ O problema central deste artigo coloca-se nos seguintes termos: de que modo *poesia alguma* elabora uma ética da sobrevivência no interior de uma poética do resto?

Parte-se da hipótese de que a obra constrói uma ética da sobrevivência, na qual o resto, mas também a repetição e o silêncio, funcionam como modos de habitar o tempo após o colapso das formas totalizantes, sejam elas épicas, líricas ou dramáticas. Para além dos impulsos representacionais, de uma identidade coesa, sobrevivem as ruínas, os fragmentos e os cacos daquilo que foi e não é mais, ainda que marcados por sua potência de devir. Nesse regime, a experiência poética se organiza pela convivência com fracassos, falhas e intervalos. É nesse horizonte que se insere o presente texto, a fim de compreender como *poesia alguma* se afirma como uma obra em que poesia, pensamento, ética e vida se articulam, inscrevendo-se nos debates da poesia brasileira contemporânea sobre forma poética e modos de existência.

Restos da biblioteca

A biblioteca se organiza como espaço de recombinação, onde textos do passado reaparecem como vestígios disponíveis à intervenção poética. Esse procedimento se explicita ao longo de todo o livro, mas se torna princípio poético elementar na seção intitulada justamente “*biblioteconomímesis*”. O próprio título da seção já traz um neologismo, provavelmente derivado da noção de *economímesis*, proposta por Jacques Derrida (1975) para pensar os regimes de produtividade e reprodutibilidade da arte. Ao acrescentar o prefixo “biblioteco-”, em eco tanto à biblioteca quanto ao campo da biblioteconomia, o termo desloca essa reflexão para o âmbito da literatura, levantando uma interrogação sobre os modos de circulação, repetição e legitimação dos textos no interior do cânone constituído pela própria biblioteca.

⁵ Sobre o tema, ver os escritos de Marcos Sísar (2005, 2010, 2016).

A epígrafe de Borges, escritor notoriamente associado à figura do leitor voraz, desdobra de modo irônico esse gesto inicial: “*La biblioteca es ilimitada y periódica*”.

Os poemas dessa seção retomam, de modo deslocado, gestos fundacionais da tradição literária ocidental. No “proêmio”, a abertura com a invocação à Musa reinscreve ironicamente o gesto clássico:

incita em si a cítara
imensa em mim a música

e se me ensina a Musa
imito-a em minha cita
(g., 2023, p. 21)

A Musa se apresenta como instância musical, artística e pedagógica, ligada ao aprendizado de uma técnica necessária ao sucesso do impulso criador e criativo.⁶ O que se aprende é o ofício contínuo sobre formas herdadas, que a escrita precisa reinstaurar como gesto consciente e crítico de deslocamento. Nesse movimento, a imitação se configura como exercício atento de relação com o que precede, exigindo escuta, escolha e responsabilidade diante da forma. Pode-se entrever aí a alusão a um processo estudado por Luiz Costa Lima (2000), quando ele analisa a passagem de um regime de produção poética sob a égide da *mimesis* para aquele em que rege a *imitatio*, segundo a instituição de um princípio normativo próprio de controle do imaginário e, portanto, dos processos de criação poética. Contudo, em vez de trabalhar com a ideia de que a *imitatio* seria da ordem de um decalque limitante da potência criadora originária, José G. reivindica que esse é o princípio de criação por excelência no âmbito da arte em geral (e da arte contemporânea, em particular). Ao condicionar sua criação ao ensinamento da Musa, o eu-lírico reivindica “imitá-la em sua cita”. Ora, a escolha do verbo “imitar” (relacionado a *imitatio* latina) e do substantivo “cita” sugere um entendimento segundo o qual todo texto já é sempre palimpsesto, ou seja, toda criação é sempre já imitação. Insinua-se, assim, uma questão ética numa discussão de ordem estética: viver, assim como escrever, implica em atuar criticamente sobre formas recebidas.⁷

⁶ Sobre esses papéis da Musa na poética grega antiga, tal como aqui aludida: Silva (2025, p. 167-70).

⁷ Não é o intuito deste artigo debater os erros e acertos da teorização de Costa Lima. Contudo, parece-nos possível depreender da poética de José G. uma tomada de posição quanto a alguns dos problemas debatidos na obra do estudioso, como quando afirma: “[P]elo menos desde o Renascimento, a *mimesis*, entendida como *imitatio*, se tornou explicitamente normativa. Cabe perguntar se para isso não contribuiu decisivamente a distorção a que foi submetido o papel da verossimilhança” (Costa Lima, 2000, p. 39). Como argumentamos, a *imitatio* não desempenha, na obra de José G., o papel limitante e distorcido que Costa Lima lhe atribui em suas investigações sobre a história da literatura.

Nota-se, ainda, que o apelo à musicalidade se faz não apenas figurativamente, nas aliteraões em /m/ e /s/, mas também em termos conceituais, gerando uma fusão lexical entre o sentido de escrever (“cita”) e ser incitado por um instrumento musical (“cítara”). A figura de linguagem reforça com intensidade e explora os limites da intimidade possível entre o musical e o verbal, numa contundente expressão da familiaridade ancestral entre a Musa, a canção, o poeta e a poesia, amalgamados desde o primeiro som poético e infinitamente propagados nos ecos imemoriais desses versos.

A montagem textual constrói-se pela justaposição de materiais heterogêneos, fazendo da bricolagem um princípio composicional importante da obra. Trata-se aí de mais uma retomada de um procedimento enraizado na tradição poética moderna,⁸ e que no contexto brasileiro inclui o trabalho de Drummond e seus contemporâneos (como Oswald de Andrade e Mário de Andrade), com quem José g. dialoga tanto no plano temático quanto no procedimental. Isso manifesta-se de modo exemplar no poema da seção inaugural “languedoc devastada” (g., 2023, p. 9-18). Como já mencionado antes, trata-se aí de uma alusão explícita à região da Languedoc (cujo nome remete à “língua do sim”), reinscrevendo no poema a memória da Cruzada contra os cátaros e da extinção do occitânico, língua central da poesia trovadoresca medieval. A ambiguidade explorada pela penúltima estrofe do poema, a partir da homofonia entre as expressões “amassa o ar” (que remete à produção material do som pela boca) e “ama soar” (que sugere o prazer na emissão da palavra), reforça a dimensão oral e sonora da linguagem poética. Essas alusões aproximam o poema da tradição trovadoresca provençal, em especial dos autores traduzidos por Augusto de Campos, como Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga, cuja poesia articula rigor formal, musicalidade e experimentação verbal em diálogo com procedimentos da poesia moderna.⁹

Nessa linha, o poema estrutura-se a partir da incorporação de versos provenientes de outros poemas da tradição lírica ocidental, reinscritos como matéria ativa no interior do texto. Nesse horizonte de produção poética (que poderíamos chamar de “biblioteconomimética”), a distinção entre versos “originais” e “emprestados” torna-se secundária. O movimento de leitura transforma todos os versos do poema em fragmentos de uma tradição poética arruinada, mas em contínua circulação de rastros sem fim. A referência intertextual evocada no título

⁸ Sobre a bricolagem como procedimento de criação poética modernista, ver: Genette (1972).

⁹ A esse respeito, ver: Campos (2022). Um vetor importante de valorização da lírica medieval na contemporaneidade é também a obra de Paul Zumthor (2010).

remete ainda a *The Waste Land*, de T. S. Eliot (1922), em um gesto simultaneamente crítico e paródico. A transposição do procedimento composicional eliotiano para outro contexto histórico e linguístico, o Brasil da década de 2020, retoma a devastação moderna para projetá-la sobre um campo atravessado por temporalidades mais extensas.

Cumpra explicitar que o poema retoma ainda o desfecho de *Ulysses*, de James Joyce (1922), especialmente o fim do monólogo interior de Molly Bloom, marcado pela cadência afirmativa e pela recorrência da palavra “yes”. Esse gesto de afirmação é reinscrito aqui sob a lógica do resto, submetido à mesma dinâmica de retomada e deslocamento que estrutura o poema, mas também a obra como um todo.

Os vestígios culturais incorporados por José G. aparecem reconfigurados e tensionam a noção de originalidade autoral. Esse procedimento aproxima-se do que Haroldo de Campos, em diálogo com Ezra Pound, definiu como a exploração de um *paideuma* para o desenvolvimento da poesia contemporânea, na qual o legado cultural alimenta a invenção formal sem se estabilizar como herança normativa.¹⁰

Na outra ponta do livro, no poema que encerra a sua última seção, o trabalho com a biblioteca se diversifica pela convivência simultânea com línguas distintas. Fragmentos em idiomas diversos produzem ruído, opacidade e interrupção, instaurando uma experiência concreta de fricção. Aparecem trechos em latim, francês, alemão, italiano, grego, inglês e hebraico (por exemplo, “amém” grafado em alfabeto grego). A biblioteca se amplia, revelando-se uma arena de disputas históricas que envolvem embates culturais de grandes proporções, sob a égide do cristianismo, mas envolvendo ainda gregos, romanos, judeus e gentios, sem mencionar as disputas pela ortodoxia cristã. As línguas trazem as cicatrizes desses embates pelo domínio da linguagem. A tradução surge aí como prática necessária e impossível, atravessada por excessos e falhas, operando como um princípio composicional de retomada espelhada da abertura do livro. A dispersão da tradição literária ocidental, tematizada lá no início, retorna aqui como potência inerente à capacidade criadora da linguagem. Em chave invertida, portanto, reaparece a ideia de uma “languedoc devastada”, mas agora como uma “algaravia” produtiva, valendo lembrar que a própria palavra “algaravia” vem do árabe e surge no contexto histórico da convivência cultural entre cristãos, judeus e árabes no Andalus ibérico. Esse encerramento do livro consolida-se, portanto, a partir de

¹⁰ Como lembra Gonzalo Aguilar (2005, p. 65), alguns dos nomes que entram como pilares centrais no *paideuma* haroldiano incluem justamente Ezra Pound e James Joyce.

uma composição em anel (*ring composition*), no âmbito da qual a Languedoc vem contraposta, simbolicamente, pelo Andalus.

A convivência entre textos bíblicos, filosóficos e literários, ao lado de registros seculares e populares, dissolve dicotomias, como aquelas entre o sagrado e o profano, o elevado e o cotidiano. Essa justaposição se prolonga para além do campo textual e atravessa modos de falar, de escutar e de habitar o mundo, expondo a linguagem a fricções que também atravessam a existência no mundo contemporâneo. As palavras da língua de todos os dias carregam a memória dessas tensões históricas, e cabe ao poeta a responsabilidade de evocar esse passado para abrir novas vias de produção de linguagem para o futuro. A multiplicidade linguística se apresenta assim não apenas como matéria da experiência poética, mas também como convite a novas possibilidades. O dizer se abre para o que excede os limites do presente.

O tom profético que atravessa esse poema final inscreve-se nesse mesmo horizonte. Ele emerge da instabilidade entre registros que nenhuma origem unifica. É porque se embaralham o sagrado e o profano, o erudito e o popular — assim como o cristão, o hebraico e o muçulmano —, deixando de ocupar lugares fixos tradicionais, que a linguagem passa a apontar para além do que já tem forma consolidada. Isso é reiterado nesse encerramento do livro, com sua “algaravia” produtiva, reivindicada em contraposição à “Languedoc devastada” do início da obra.

A palavra como prática

Desde seus primeiros movimentos, ao aproximar poesia e prática, o gesto poético se afirma como exercício, sustentando uma relação em suspensão com o sentido, no âmbito da qual a palavra se constitui no próprio ato de dizer. Essa dinâmica surge no poema “lógos”¹¹ (g., 2023, p. 61), no qual o vocábulo aparece graficamente deslocado entre língua, razão e elevação, sugerindo que o pensamento se produz no próprio movimento da linguagem. Esse deslocamento se prolonga no poema seguinte, “alétheia”,¹² no qual a “verdade” deixa de figurar como correspondência ou adequação, e passa a atuar como efeito de leitura:

¹¹ *Lógos* é um termo central da tradição filosófica ocidental, com sentidos que abrangem discurso, razão e narrativa. Presente nos fragmentos de Heráclito, atravessa a filosofia grega (Platão, Aristóteles e muitos outros), reaparecendo ainda no prólogo do Evangelho de João (“No princípio era o *lógos*”).

¹² *Alétheia* é tradicionalmente traduzida como “verdade”, mas pode ser entendida etimologicamente como des-velamento. O termo atravessa a poesia e a filosofia gregas, de Hesíodo a Parmênides e Platão, articulando-se de forma central para campos como ontologia, epistemologia e filologia.

o ente
 ante
 o inte- lecto
 lê-se
 léxico

(g., 2023, p. 62)

O poema, disposto na página como um espelho partido no qual o texto, assim como o ente, teria sofrido a refração de sua imagem, fala também, através de sua disposição enquanto imagem, sobre as fraturas abismais do sentido na linguagem verbal escrita e lida. O espaço entre uma coluna e outra do poema mostra a dolorosa separação entre o que se quer lido e o que se faz dito, a tensa e criativa arte de multiplicar o léxico sem que se chegue à fidelidade da representação em relação ao seu objeto de referência.

A questão da verdade, assim aberta, encontra eco em uma citação posterior do fenomenólogo Edmund Husserl, introduzida no último poema da obra, quando se proclama que: “*Keine Wahrheit ist eine Tatsache...*” (g., 2023, p. 87). Ou seja: “Nenhuma verdade é um fato...” (Husserl, 1980, p. 76).

Essa sequência de reflexões a partir de termos carregados da tradição filosófica ocidental (especificamente helênica) se aprofunda com o poema seguinte, “substância” (g., 2023, p. 63). O termo empregado no título vem da palavra latina *substantia*, tradicionalmente usada para traduzir o grego *ousía*, termo central dos debates ontológicos clássicos. Em sua evocação aqui, o que se encontra em questão é uma crítica direta à busca por essências e definições estáveis:

se essenciais
 os céus já não
 são mais azuis
 já não são mais
 nem mesmo céus
 (g., 2023, p. 63)

Ao afirmar que os céus, quando tomados em sua essência, não se apresentam mais como azuis, deixando por consequência de ter uma das características definidoras da experiência humana de “céu”, o poema sugere que a experiência, quando reduzida a uma tentativa de essencialização (ou de definição única e unívoca), perde sua riqueza perceptiva. Em contraste, o que pode almejar alguma forma de preservação é justamente o movimento contínuo como forma de (r)existir.

Essa recusa da essência se radicaliza em “éter” (g., 2023, p. 64), poema em que a existência se afirma como aquilo que pode ser sentido. Associado tradicionalmente a uma matéria impalpável e extraterrena, o éter figura aqui como aquilo que jamais se deixa apropriar:

ter sem
sentir
é nem

sentir
sem ter:
être(g., 2023, p. 64)

O jogo entre “ter” e “sentir” desloca a existência para o campo da experiência, fazendo da vida um modo de relação que escapa à lógica da posse e da substância, ainda que não possa se furtar aos riscos do existir. Na tradição alquímica antiga e medieval, o éter (em grego antigo: αἰθήρ, por vezes escrito na forma latina *æther*) designa a quintessência: elemento impalpável que escapa à materialidade. Por outro lado, o verbo “être”, também empregado no poema, é o infinitivo do verbo “ser/estar” em francês, e fundamenta a reflexão em âmbito filosófico: segundo uma formulação célebre de Jean-Paul Sartre (1966, p. 17), “a existência precede a essência”. Na justaposição tensionada do “éter” alquímico à formulação do “être” existencialista, a vida se constitui na sua existência material, embora não se reduza a uma lógica materialista no sentido estrito.

Por fim, em “verídico” (g., 2023, p. 65), a verdade se estabelece no interior da linguagem. Dizer algo é lançá-lo a um campo de interpretação no qual a verdade se afirma na medida em que encontra formas de prevalecer. A reflexão acaba por projetar as discussões sobre verdade em um espaço de disputa discursiva pelo poder (em termos foucaultianos).¹³

Em todos esses poemas, os pensamentos manifestam-se em proposições breves e enunciados móveis, oferecidos à leitura como gestos em curso. Ler *poesia alguma* implica em acompanhar essas associações dinâmicas, nas quais os sentidos se constituem por reaparições descontínuas, pausas, retornos e variações.

¹³ Uma das obras fundamentais de Foucault (1996) a esse respeito é *A ordem do discurso*.

Ruínas da epopeia

Ao reinscrever figuras e gestos da tradição épica, *poesia alguma* desloca o horizonte heroico que historicamente organiza o gênero. A guerra surge como espaço de perdas, mortos e resíduos, esvaziado de qualquer monumentalidade. O épico vem atravessado pela exposição à dor e à finitude, na qual a experiência passa a se medir pela sobrevivência entre restos.

se de um lado dorme o sono
de chumbo o corpo de Héctor
arrastado sobre o sol e
deixado para os cães

de outro lado o mesmo sono
de chumbo dorme Pátroclo
alçado a um altar
queimado em fogo alto
enterrado em urna áurea

um lado e outro dormem
sem que durmam suas mágoas
marcadas rosto abaixo
queimadas alma adentro
amargas de um e de outro lado
(g., 2023, p. 26)

A guerra, tradicionalmente cantada pela poesia épica, comparece aqui na dor partilhada, sem distinção entre vencedores e vencidos. O poema suspende qualquer leitura maniqueísta do conflito e desloca o épico para a experiência do sofrimento humano, compartilhado por aqueles que sobrevivem. Isso delinea-se na própria concatenação lógica com que o poema se estrutura, com sua frase condicional de valor comparativo: “se de um lado dorme o sono/ de chumbo o corpo de Héctor / [...] / de outro lado o mesmo sono/ de chumbo dorme Pátroclo / [...] / um lado e outro dormem/ sem que durmam suas mágoas”). A existência humana é fadada a perdas, mas também à consciência do próprio fim. O que fazer disso enquanto se está vivo é uma das grandes questões levantadas pela reflexão poética de José G.

No poema seguinte dessa mesma seção, que se abre com o verso “face a face os dois se fazem” (g., 2023, p. 27), temos a alusão ao encontro entre Aquiles e Príamo no canto XXIV da *Ilíada*, cena em que a epopeia se desloca do confronto heroico para o reconhecimento da dor comum. Ao revisitar esse momento pungente da

obra clássica, o poeta contemporâneo convida a um vislumbre que ultrapasse a lógica maniqueísta das disputas, a partir de uma reflexão sobre o fato de que todo encontro pressupõe os riscos de uma exposição mútua e da vulnerabilidade compartilhada.¹⁴

A ideia de “ruínas da epopeia”, contudo, ganha ainda mais contundência na terceira parte do livro, intitulada “os trabalhos e os dias”. Esse é o título de um poema grego tradicionalmente atribuído a Hesíodo, composto em hexâmetros datílicos e entendido como um dos primeiros modelos de poesia didática, em cujos versos um eu-lírico se dirige ao próprio irmão, chamado Perses, após a partilha conflituosa da herança paterna, a fim de admoestá-lo a seguir o caminho da justiça por meio do trabalho e do esforço. O título hesiódico é aqui evocado a problematizar a questão da herança após o fim. Os poemas da seção fazem uma espécie de inventário do cotidiano em ruína: gavetas saturadas, armários corroídos, objetos acumulados, tudo isso comparece como resto de um tempo que acabou. Trabalho, se trabalho há, é da ordem de um luto que se elabora a cada dia, todos os dias. Isso é abertamente explorado pela própria epígrafe da seção, um verso da lavra de Maria de Lourdes Lins de Barros: “Nasci de um galho seco, desfeito...” (g., 2023, p. 38). O verso aparece citado em *Harsíese*, de Jacyntho Lins Brandão (2023, p. 51), e condensa, em sua formulação mínima, uma reflexão sobre filiação interrompida, herança precária e transmissão fraturada da palavra.¹⁵

A seção abre-se com o seguinte poema:

encaixotar os sonhos
todos

o ser humano é sombra
de
so-
mbra
só

nas gavetas tenho mais meias
do que se tivesse mil pernas

lembra de quando costumávamos
sair
para dançar?

¹⁴ Aqui valeria a reflexão contemporânea sobre a noção de “hospitalidade”, tal como tematizada por Silva (2025, p. 573-6).

¹⁵ Entendemos aqui a “ruína” como um aspecto da “poética do resto” de José G., contudo, parece-nos possível sugerir a existência de uma verdadeira “poética da ruína” em operação nas obras recentes de Jacyntho Lins Brandão (2020, 2023).

há quem diga que não há mais
pe-
nsar. a verdade é apenas: nem sempre dá
pé

hoje não
(g., 2023, p. 39)

Um poema como esse encena o deslocamento do épico para a escala do mínimo, com seus gestos e objetos cotidianos. Gavetas, meias, o cansaço do corpo e a dificuldade de pensar compõem uma experiência marcada pela interrupção e pelo desgaste. A fragmentação gráfica performa o próprio esgotamento que o poema tematiza. A quebra de “pe- / nsar” corta a palavra no exato momento em que o pensamento deveria se completar, realizando no plano visual, por meio de um curioso *enjambement*, o que o próprio verso descreve. O esgotamento atua também no plano semântico, uma vez que a expressão coloquial “dar pé” é deslocada de seu sentido figurado para um registro literal, com alusão à corporalidade, e faz assim com que o pensamento seja também uma questão de equilíbrio físico. No plano sintático, o verso final — “hoje não” — suspende qualquer expectativa de conclusão conciliatória: numa frase sem complemento, enuncia-se uma recusa de fechamento. O poema simplesmente para, como o fôlego que descreve. É nesse regime que a poesia se oferece como prática situada, entre sobrevivência e falha, atravessada pela oscilação entre sonho e sombra.¹⁶

Essa experiência do cotidiano se reorganiza a partir de uma temporalidade saturada e indistinta. Dias e noites “escorrem iguais” (g., 2023, p. 40), os ponteiros perdem a medida, enquanto o tempo se dilui difusamente. Ao retomar o *Eclesiastes*, em sua enumeração dos tempos próprios a cada ação humana, certos versos deslocam a sabedoria bíblica de um regime de equilíbrio para um horizonte de desgaste, no qual os ciclos não oferecem consolo nem promessa. O tempo próprio para cada coisa já não assegura sentido; resta apenas a repetição de um mundo que retorna ao pó, atravessado pela violência e pela entropia:

as paredes urram em si-
lêncio

um estalo brota na face
do sol

¹⁶ As imagens de sonho e sombra retomam a célebre formulação de Píndaro, segundo a qual o ser humano é “sombra de um sonho” (*Ode Pítica* 8.95).

os ponteiros endoidaram
noites
e
dias
escorrem iguais. são um só.

há um tempo próprio para
matar
e
há um tempo próprio para

o que é feito de pó-
lvora
ao pó retornar
(g., 2023, p. 40)

O poema seguinte aprofunda essa reflexão (g., 2023, p. 41), ao deslocar a experiência do tempo para o espaço da casa. Vista de fora, ela se fixa como memória manchada; vista de dentro, torna-se imagem móvel, instável, sem moldura. A oscilação entre interior e exterior reinscreve o problema do tempo como duração vivida, na qual passado e presente deixam de se ordenar linearmente. A casa é duração. Pelos, unhas, escuta e dedos compõem uma cena em que o resto material insiste em permanecer, ligando aquilo que passa àquilo que resta e se demora.¹⁷

No quinto poema da seção (g., 2023, p. 44), o sofrimento se inscreve em um gesto mínimo e reiterado: passar o café. A cena doméstica sustenta uma tensão entre a tentativa de medida e a experiência do desajuste. O gesto repete-se como forma de atravessar o tempo que permanece sempre um pouco fora de controle. A luz que chega do exterior se sobrepõe ao que já vinha antes, à noite, compondo uma temporalidade contínua, sem cortes nítidos.

O poema seguinte aprofunda essa questão do gesto mínimo ao aproximar a escrita de um exercício de atenção e cuidado. Extrair conchas de frascos exige a mesma atenção paciente daquele que as recolheu da areia, lavou-as e as colocou pela primeira vez dentro dos frascos. A operação lenta e zelosa que o poema descreve desloca a poesia para um regime de escuta, no qual fazer ressoar exige aprendizado e paciência. Escrever se configura como uma prática cotidiana voltada ao quase inaudível:

¹⁷ Cabe observar que a expressão “imagem móvel” retoma a formulação platônica do *Timeu* (37d), segundo a qual o tempo (*khrónos*) é a imagem móvel da eternidade (*aión*).

este exercício minu-
cioso de extrair as conc-
has de dentro de frasc-
os

exige a mesma minú-
cia de quem as conq-
uiu das areias da cost-
a

no intuito mais diminu-
to de quem as lava e col-
oca dentro dos frasc-
os

(g., 2023, p. 45)

A presença de Hesíodo, e da epopeia representada pelos hexâmetros datli-
cos de Homero, pode ser notada em muitos outros poemas da obra, mas sem o
esplendor tradicional das lições de sangue e glória, de labuta e valor. Antes, o que
permanece desse repertório poético sobrevive em frangalhos. O que vem desse
passado subsiste como resto, e a memória se abre como um campo em ruínas. A
potência do nada se delineia, vindo como ideia potente de uma tradição trágica
que se consolida em chave filosófica existencial: o espaço esvaziado surge então
como condição necessária para uma afirmação mínima, uma revolta sem promes-
sa, sustentada na própria exposição da vida ao risco.¹⁸

A epopeia homérica e o didatismo hesiódico reaparecem como formas herda-
das, mas profundamente desgastadas pelos processos históricos de constituição
do cânone. Reinscritas em *poesia alguma*, elas deslocam o épico para um regime de
restos, herança que sobrevive sob a forma de ruínas materiais e afetivas (memó-
rias, objetos, papéis esquecidos). O trabalho poético aproxima-se assim de uma
lida contínua com aquilo que persiste sem se integrar mais a um mito de origem.
Esse deslocamento reinsere a poesia na vida comum, no âmbito da qual a dor faz
parte da realidade do corpo no tempo vivido.

¹⁸ Esse posicionamento pode ser aproximado da leitura nietzschiana do trágico, em *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* (orig. 1872), sobretudo com base na figura do Sileno, para quem a afirmação da vida não se dá pela redenção, mas pela sustentação do sofrimento inerente à existência humana. Sintomaticamente, as conchas aparecem como poderosos símbolos do canto também nos escritos de Nietzsche. Sobre isso, vale observar o início de *Nós, filósofos*: “A concha é recurva por dentro, rugosa por fora; então, quando pelo sopro ressoa, começa-se a ter o devido respeito diante dela (Provérbios indianos, ed. Böhlingk. I 335). Um instrumento de sopro de aparência terrível: precisa primeiro ser tocado” (Nietzsche, 2024, p. 61, trad. R. G. T. da Silva). No aforismo 302 de *A gaia ciência*, ideia análoga é retomada e desenvolvida na caracterização de Homero como “a mais preciosa concha que até hoje as vagas da existência lançaram à praia” (Nietzsche, 2012, p. 182, trad. P. C. de Souza).

O anúncio mallarmaico de um eu-lírico que busca “de / compor / todos os livros do mundo e / mais um” (g., 2023, p. 51) sugere o que pode subsistir de criação por trás da atitude de quem encara a decomposição do cânone. Por trás de sua ética da sobrevivência subjaz um compromisso de leitura e escrita como atos existenciais. Um modo de vida exercido na desmontagem da tradição, inclusive do próprio livro que se escreve.

No poema que encerra a seção “os trabalhos e os dias”, o de número 17 (g., 2023, p. 59), testemunha-se um deslocamento dessa atitude para o corpo diretamente afetado pela linguagem. Ao encenar a mordida da própria língua e a deglutição do sangue, o texto materializa a violência inscrita na norma e na lógica que atravessam o sujeito. A fragmentação dos versos acompanha esse percurso corporal, em que falar envolve ferir-se e sustentar a própria ferida, culminando nos atos de deglutição e posterior excreção:

eu mor-
di minha língua
fatídica
entor-

nei mor-
maços na boca
hipócrita
da nor-

ma eumor-
fa degluti
a lógica
na dor

pneumor-
rágica e ri
histérico
sem pôr

remor-
sos de esca-
tológico
rumor

A escrita se aproxima de uma zona em que vida, dor e linguagem deixam de se distinguir com nitidez. Na afirmação posterior de que “só o tempo ensina” (g., 2023, p. 77), a dor aparece como um indício de vida. Essa tensão ecoa o vitalismo

dionisíaco de Nietzsche, em obras tão diversas quanto *O nascimento da tragédia* (orig. 1872) e *A gaia ciência* (orig. 1882): se, na primeira, o sofrimento é elemento constitutivo da experiência dionisíaca da existência humana, na segunda, ele se converte em condição para a afirmação do *amor fati*, afinal, a aceitação do que acontece na vida inclui também aquilo que dói, como parte inerente de seu existir.¹⁹ Em José g., esses dois movimentos se implicam: aprender com o tempo é reconhecer o sofrimento como parte constitutiva da existência.

Silêncio, som e limite

O silêncio atravessa *poesia alguma* como experiência do limite e como matéria de escuta. A atenção a esse silêncio aproxima a poética do livro de práticas que pensam a escuta para além da significação imediata. Ele carrega uma espessura histórica e crítica, vinculada ao que é reafirmado, calado, apagado ou neutralizado pelos regimes de legitimação simbólica. A dimensão sonora ocupa lugar central nesse gesto. Refrões mínimos, aliteraões e recorrências fonéticas deslocam a leitura para o campo da escuta e da experiência sensível, aproximando o poema da definição de poesia como “esta hesitação entre o som e o sentido” (“*cette hésitation entre le son et le sens*”), formulada por Paul Valéry (1973-1974, p. 1065), em tradução própria. Em termos poundianos, amiúde observa-se a predominância da “melopeia” e da “fanopeia” sobre a “logopeia” (Pound, 2014), segundo uma prática poética em que o encadeamento racional cede lugar à experiência sensorial.

Esse movimento é anunciado no seguinte trecho do poema que abre a obra:

sim
neste atritar da língua em tintas inauditas
adivinha-se o ruído
vazio de um relógio
quebrado e sem concerto

sim

¹⁹ Exemplos de passagens em que esses entendimentos são apresentados incluem o final da seção 7 de *O nascimento da tragédia* e o aforismo de n. 276 de *A gaia ciência*. Da primeira: “No supremo perigo para a vontade, aproxima-se, como uma feiticeira que salva e cura, a arte; somente ela sabe transformar os pensamentos enojados sobre o horrível ou absurdo da existência em representações com que podemos viver [...]” (Nietzsche, 2020, p. 48-9, trad. P. C. de Souza). Da segunda: “*Amor fati*: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (Nietzsche, 2012, p. 166, trad. P. C. de Souza).

como um cuco cantando sem saber a causa
cacarejo cacófono
e em confusão de coisas
componho desacertos

sim
(g., 2023, p. 14-5)

Anagramas, metalinguagem, aliterações e assonâncias estruturam as diferentes camadas de sentido da poética de José G., em seus jogos não apenas com a tradição literária, mas também com os sons e sentidos das palavras em português e outras línguas. Leve-se em conta a proclamação de um trecho como o seguinte:

sim
e danço ao som da lírica aliterativa

reiterando em lírios
retinirem deicídios
já de todo inativos

sim
(g., 2023, p. 14)

Na seção final do livro (g., 2023, p. 83-91), o silêncio emerge também como efeito da opacidade subjacente ao jogo entre as línguas estrangeiras. A justaposição de trechos não traduzidos produz zonas de relativa incompreensibilidade (ainda que altamente saturadas de sentido), nas quais nem tudo resplandece de forma inteligível para um leitor lusófono, por mais experiente que seja na leitura de poesia. O limite se manifesta tanto no que permanece por dizer quanto no excesso do dizer, em registros que resistem à assimilação imediata. Nesse contexto, a tradução se revela a condição estrutural de toda a linguagem, atravessada continuamente por perdas e deslocamentos, urgências e impossibilidades. No plano da vida comum, esse silêncio se materializa como saturação do dizer, ligada a um acúmulo que conduz menos à significação do que a um esgotamento pelo excesso. Comparecem, então, objetos, tarefas e gestos cotidianos referidos por palavras. Na dicção shakespeariana de Hamlet: “*Words, words, words...*” — “Palavras, palavras, palavras...” (Shakespeare, 2007, p. 52).

Ler, nesse horizonte, implica aceitar o limite como parte constitutiva da experiência poética. O “soneto (quase) em branco” (g., 2023, p. 37) tematiza justamente esse trabalho com o silêncio e o limite, ao construir sentido a partir da rarefação

quase total da inscrição verbal. A forma tradicional do soneto é mantida apenas como vestígio estrutural, esvaziada de sua expectativa discursiva. Dos quatorze versos tradicionais da forma fixa (que prevê dois quartetos e dois tercetos), resta apenas o verso final: “me calo se o silêncio já diz tudo” (g., 2023, p. 37). Essa confissão de impotência abre o ato poético para um gesto de escuta. O poema configura-se assim como um ponto de inflexão para o encontro de diferenças, no âmbito do qual a linguagem se aproxima de seus limites e resta como prática de (im)possibilidades.²⁰

Sobrevivências

Ao reconhecer-se como ser fragmentário e marcado pelo inacabamento, o sujeito que se forma na experiência da leitura dessa obra passa a perceber-se exposto a interpretações que excedem sua própria maneira de habitar o mundo. Esse movimento reorienta a atenção para o que acontece ao redor, ampliando a percepção da realidade cotidiana. As pausas, a interrupção do ritmo e a suspensão do gesto produtivo revelam-se ocasiões de observação, nas quais a presença do outro (entendido aqui como o campo social e relacional) surge como parte constitutiva da experiência de si. Nesse intervalo, aspectos ordinários da vida ganham relevo e passam a exigir outro tipo de atenção.

Na atenção ao intervalo torna-se perceptível o descompasso entre aquilo que se enuncia como princípio e o que efetivamente se sustenta no convívio cotidiano. Evidenciam-se as tensões entre discurso e prática. A ética passa, então, a se delinear como exercício frágil, dependente de paciência, escuta e da disposição de permanecer, mesmo sob o risco do erro ou da exposição ao fracasso. A falha atravessa essa experiência e se inscreve em um modo de estar no mundo no qual aprender e ensinar, escrever e ler se dão no próprio curso do existir. Pensar pausas, variações e retornos como práticas do cotidiano é reconhecê-los como parte dos modos de relação que se constroem no tempo comum. É nesse regime discreto e instável que uma ética começa a se esboçar, sustentada pela atenção ao outro e àquilo que insiste em restar.

A poética do resto, tal como estabelecida por José G. em poemas que evocam a destruição das condições básicas de vida comum no mundo contemporâneo, convoca, portanto, uma ética da sobrevivência. Seus desdobramentos vão para além da leitura e dos diálogos com diferentes tradições literárias e filosóficas,

²⁰ O uso do silêncio como elemento constitutivo da forma poética por José G. dialoga com uma tradição da arte moderna que tem na ausência um procedimento ativo de significação, como na peça 4'33", de John Cage.

alcançando os próprios modos de viver. Nesse âmbito, o gesto autocrítico revela-se uma estratégia significativa para a reflexão sobre as relações que o sujeito institui consigo próprio, mas também com o outro e com o mundo. Pensar acompanhando a experiência em seus desvios, hesitações e falhas, como se apresentam no viver. Exercitar a autocrítica de modo cuidadoso torna-se parte fundamental desse modo de existir. Em um contexto marcado pela exposição constante e pela vulnerabilidade intensificada pelos ambientes tecnológicos, subjetividades se fragilizam e a dor precisa encontrar espaços de expressão. A reflexão nasce também desse ponto sensível, como tentativa de sustentar algum equilíbrio. Pensar essas tensões é compor um modo de vida feito de ajustes.

Leitura e escrita revelam-se aqui práticas existenciais. Ao distinguir e aproximar o “estar da poesia” do “ser da filosofia”, José G. (2023, p. 83) transforma o encontro com seus versos em uma oportunidade para uma experiência corporal e espiritual que pode promover uma verdadeira conversão a um novo modo de vida. Ler, traduzir, citar e escrever surgem como práticas situadas na trama da existência histórica de cada indivíduo, atravessadas por seus desejos e seus medos, por suas limitações e suas vontades.

O convite de *poesia alguma* propõe uma resistência à lógica da aceleração e do imediatismo. Falar em poesia como modo de vida implica em reconhecer que a leitura, na linha do que conclama essa obra, configura uma nova disposição diante do mundo. Nesse horizonte, a poesia se manifesta como atenção ao que insiste, persiste e se transforma, enquanto a escrita acompanha o impulso da sobrevivência diante de um mundo em frangalhos. O cotidiano mais simples passa, assim, a funcionar como espaço de permanência, onde pensar, viver e escrever se articulam a partir do contato com o que resta. Ao elaborar uma ética da sobrevivência fundada em uma experiência marcada por ruínas, fragmentos e cacos, *poesia alguma* se insere na poesia brasileira contemporânea como uma obra desafiadora, de grande rigor formal e apelo estético, capaz de reinscrever a experiência do tempo ordinário no espaço arruinado do cânone.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BRANDÃO, J. L. *Hársiese*. São Paulo: Patuá, 2023.

- BRANDÃO, J. L. *Mais (um) nada*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2020.
- CAMPOS, A. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Laranja Original, 2022.
- COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DERRIDA, J. Economimesis. In: AGACINSKI, S.; DERRIDA, J. *et al. Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975. p. 55-93.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- G., J. *poesia alguma*. Cotia, SP: Urutau, 2023.
- GENETTE, G. *Figuras*. Trad. I. F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HUSSERL, E. *Logische Untersuchungen*. Tübingen: De Gruyter, 1980. (Bd. 1).
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Nós, filólogos*. Trad. Rafael G. T. da Silva. Prefácio de James I. Porter; posfácio de Pascale Hummel. Araçoiaba da Serra, SP: Mnêma, 2024.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou, Os gregos e o pessimismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- PÍNDARO. *Epinícios e Fragmentos*. Introdução, tradução e notas de Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter, 2018.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- SARTRE, J.-P. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1966.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SILVA, R. G. T. *O Evangelho de Homero: por uma outra história dos Estudos Clássicos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2025.
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. *Sibila Revista de Poesia e Cultura*, v. 8-9, p. 41-60, 2005.
- SISCAR, M. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- VALÉRY, P. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. (Tome II).
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Trad. J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat e M. I. de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Recebido em: 01/04/2026

Aceito em: 22/06/2026

A danação do sujeito na era da modernidade: uma análise em “O ex-mágico da Taberna Minhota”

The Damnation of the Subject in the Modern Age: An Analysis of “O ex-mágico da Taberna Minhota”

Nathália Florido Osorio
Instituto Federal Fluminense (IFF)
nathalia.f@gsuite.iff.edu.br
<https://orcid.org/0009-0008-5601-0925>

Talita Vieira Barros
Instituto Federal Fluminense (IFF)
talita.barros@iff.edu.br
<https://orcid.org/0009-0004-1633-6374>

RESUMO: O conto modernista “O ex-mágico da Taberna Minhota”, de Murilo Rubião, narra a crise do sujeito moderno contextualizada na Grande Depressão econômica do século XX. Considerando a disformidade da modernidade capitalista, do modernismo e uma transnacionalidade ocidental, este artigo investigará os aspectos que fundamentam o colapso do sujeito no *corpus*, pretendendo responder como ele se apresenta. Para pensar a modernidade e o modernismo, desenvolveu-se uma breve revisão dos estudos de Harvey (2014), Benjamin (1989), Compagnon (2003), Rosenfeld (1996) e Baudelaire (1996), mediante os quais foram recuperados a historicidade, a cultura do capitalismo — com ênfase no caráter individualista e no fetichismo marxiano da mercadoria —, bem como o projeto modernista baudelaireano, a partir dos quais se analisou qualitativamente o *corpus*. Os resultados obtidos corroboram a hipótese de que a crise do protagonista muriliano é desencadeada pelo capitalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Capitalismo; Crise do sujeito; Murilo Rubião.

ABSTRACT: The modernist short story “O ex-mágico da Taberna Minhota”, by Murilo Rubião, portrays the crisis of the modern subject within the context of the twentieth-century Great Depression. Considering the disformity of capitalist modernity, modernism, and a Western transnationality, this article investigates the aspects that underpin the collapse of the subject in the corpus, aiming to explain how it manifests itself. To reflect on modernity and modernism, a brief review of the studies of Harvey (2014), Benjamin (1989), Compagnon (2003), Rosenfeld (n.d.), and Baudelaire (1996) was conducted, through which historicity and the culture of capitalism were revisited—with emphasis on individualism and the Marxian fetishism of the commodity—as well as the Baudelairean

modernist project. Based on these foundations, a qualitative analysis of the corpus was carried out. The results corroborate the hypothesis that the crisis of Rubião's protagonist is triggered by capitalism.

KEYWORDS: Modernity; Capitalism; Crisis of the Subject; Murilo Rubião.

Introdução

A modernidade pode ser retratada como momento de mudanças no mundo ocidental, tendo em vista as projeções do progresso científico, o crescimento, a organização e a modernização das cidades, bem como as transições de natureza política, econômica, jurídica e social. No curso da história, sua compreensão, imbuída da qualidade daquilo que é moderno, novo, contemporâneo, atravessou séculos de sedimentação, opondo-se aos períodos da antiguidade greco-romana, da Idade Média e da Idade Moderna, na qual os eventos históricos do século XVIII, tal como as ideias iluministas, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, concorreram de forma significativa para a inauguração de uma intrincada ordem burguesa nos Tempos Modernos, com expansão do domínio, no Ocidente, ao longo dos séculos XIX e XX.

Em se tratando de estética, a modernidade é igualmente multifacetada, representa a expressão contemporânea de um tempo forjado pelo movimento constante, pelo progresso e pela decadência. Esse caráter representativo e sua natureza ambígua conduziram Charles Baudelaire ao pioneirismo de um projeto modernista. Nele, era defendida uma projeção estética da modernidade, em atenção à natureza eterna e transitória do belo e do homem. O modernismo baudelaireano, valendo-se das contradições próprias de seu tempo e tendo como figura fundamental o herói, visava a superar os efeitos da modernização, do progresso e da decadência, por meio da formulação criativa da arte, afastando-se da cópia da realidade.

Ressaltando como critério norteador a característica disformidade, Compagnon (2003), ao estudar a modernidade estética, procurou traçar um mapa destacando as ambiguidades. O autor recupera diversos paradoxos intrínsecos ao período, estabelecendo-os como corolário da contínua cadeia de inovações e rupturas, que chama “tradição moderna”, reproduzidas pelo progresso e pela decadência. Considerando a relação com a modernidade baudelaireana e a projeção capitalista, a presente análise optou por recuperar esses aspectos, os quais auxiliarão na percepção de uma modernidade estética (modernismo) e criarão um espaço ideal para o entendimento da figura heroica de Baudelaire, comentada por Walter Benjamin (1989), em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, e

tratada pelo próprio Baudelaire (1996) tanto no ensaio “O pintor da vida moderna”, presente no livro *Sobre a modernidade*, quanto em suas obras poéticas.

Ao suscitar o diálogo construído entre as nações ocidentais no decorrer da história, é preciso ter em mente, após a globalização, o abrandamento das fronteiras socioculturais e a formação de uma transnacionalidade. A fim de explicar a unificação de um estado de espírito no modernismo ocidental do século XX e a reprodução de um caráter estético contrário ao realismo mimético, já previsto no projeto de Baudelaire, será destacada, a partir dos estudos de Anatol Rosenfeld (1996), a ruptura artística com uma perspectiva de mundo — ilusória e absoluta — subjetivada pela consciência humana, tal como a vinculação a uma realidade fragmentada e sem sentido, mais atenta às formas da modernidade.

Por conseguinte, reconhecendo a importância das bases históricas e ideológicas da modernidade capitalista para a apreensão do modernismo, a pesquisa contará com os esclarecimentos de David Harvey (2014) acerca do projeto de modernização iluminista, do progresso capitalista e do fetichismo marxiano da mercadoria, saberes que servirão à introdução da condição da modernidade.

O presente trabalho tem por objetivo geral, pois, identificar, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, de Murilo Rubião (2014)¹, os aspectos que deflagram a crise do sujeito moderno, pretendendo responder como ela se apresenta no conto. Para tanto, busca-se esclarecer, num primeiro momento, características da modernidade e do capitalismo, a modernidade baudelaيرية e o herói na figura do proletário, bem como a estética da desrealização e a perda de uma visão perspectívica como características de uma época; passa-se, doravante, ao reconhecimento da modernidade e do capitalismo no *corpus*; por fim, desenvolver-se-á uma análise qualitativa da crise do sujeito moderno no conto muriliano.

Procurando a concretização dos objetivos, será empreendida uma breve revisão bibliográfica a partir das obras *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon (2003); *Condição pós-moderna*, de David Harvey (2014); *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin (1989); *Sobre a Modernidade*, de Charles Baudelaire (1996); *Texto/Contexto I*, de Anatol Rosenfeld (1996). Ao considerar o contexto narrativo ao qual o sujeito está condicionado e as relações desenvolvidas na modernidade capitalista, a hipótese aqui levantada é de que a cultura formada pelo capital — corroborada pela exploração do trabalho, pelo individualismo, pelo fetichismo da mercadoria e pela produção — atua como motor da crise do protagonista.

¹ O conto “O ex-mágico da Taberna Minhota” teve sua primeira publicação em 1943, na revista *Sombra do Rio de Janeiro*.

Os resultados obtidos demonstraram que tal depressão, multifacetada, opera por vias contraditórias, desencadeadas por fator ideológico, coisificação dos vínculos sociais e apagamento de identidade. O estudo é fruto do interesse pela modernidade capitalista e por seus desdobramentos no sujeito. Nesse âmbito, a retomada às origens da modernidade e o aprofundamento das literaturas modernas permitem a imersão crítica na superestrutura e a compreensão das relações de sentido que dão origem ao envenenamento social e à depressão do sujeito, em voga na atualidade.

Modernidade e Capitalismo

A modernidade, tal como é compreendida, passou por um longo processo de sedimentação, sua premissa inicial configurou-se em contraste às antigas sociedades greco-romanas, berço da civilização ocidental, e à Idade Média, teocêntrica e feudal. Em termos históricos, contudo, foi o século XVIII da Idade Moderna o mais proeminente para sua consolidação, sobretudo devido às projeções do Iluminismo, da Revolução Industrial e da Revolução Francesa.

As ideias iluministas sustentaram a modernização das sociedades à medida que fomentaram o progresso científico, a autonomia da arte, o individualismo, o racionalismo, a organização social, a moralidade e a liberdade. Segundo David Harvey (2014), o projeto pretendia a emancipação do homem quanto às necessidades biológicas e contra as oposições naturais; buscava, para tanto, a ruptura com um *status quo* regido por uma ordem fundamentada em mitologia, teologia e superstição, além do aprimoramento moral da natureza humana. Harvey (2014) destaca que, para os iluministas, a busca por um aspecto transcendental, denominado “eterno e imutável”, exigia, paradoxalmente, a aliança ao caráter transitório, fugidio e fragmentário do progresso, deixando para trás a história e as tradições para abraçar a modernização, as evoluções científicas e o contínuo aprimoramento individual.

Enquanto projeto, Harvey (2014) afirma que os intelectuais iluministas acreditavam na aplicação dos resultados da modernização em proveito da humanidade, do entendimento do mundo e do homem, promovendo a igualdade social, a liberdade e a felicidade. A história, porém, provou a ingenuidade dessa mentalidade, tendo servido a racionalidade e a inteligência humana para a degradação, a hierarquização, a desigualdade e a exploração. A modernidade mostrou-se assolada por conflitos armados, dominação ideológica, destruição ambiental e mazelas sociais; embora a experiência do progresso de fato viabilizasse ascensão, transformações socioculturais e espaciais, também potencializava o colapso; tanto a experiência da modernidade aproximou o mundo pela globalização e partilha do conhecimento

quanto sua suposta unidade implodiu, em consequência dos efeitos do progresso e da decadência. David Harvey esclarece que a experiência da modernidade

promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo — e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1982, apud Harvey, 2014, p.21).

Como observado, o próprio *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels (1952), reconhece o poder devastador da modernidade capitalista. Ao tratarem da gênese de um mercado mundial arquitetado pela burguesia, apresentam o progresso acompanhado pela indiferença de efeitos negativos no meio ambiente, na sociedade e na humanidade. A busca pelo lucro e pela multiplicação do capital é cega, individualista, opressora, manipuladora e decadente. Para eles,

Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes mesmo de ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas (Marx e Engels, 1952, apud Harvey, 2014, p. 97).

Mesmo que o século XIX representasse a materialização definitiva do contexto em questão, ele começou a ganhar os primeiros contornos práticos ainda no século XVIII, com a Revolução Industrial infundindo as ideias iluministas no sistema capitalista. O fortalecimento de uma burguesia industrial, progressista e capitalizada concorreu para o investimento e a inclusão de novas tecnologias ao processo produtivo, tornando-o mais célere e eficiente, o que resultou no esca-moteamento de ferramentas arcaicas usadas no trabalho artesanal, implicando o controle dos meios de produção e na exploração do trabalho, em troca de uma compensação financeira de natureza salarial.

Sendo certo que a industrialização aumentou a demanda por mão de obra nas fábricas e a procura do trabalhador por um meio de subsistência, tais circunstâncias, conforme Harvey (2014), ocasionaram tanto o crescimento das populações citadinas quanto o desenvolvimento dos espaços urbanos. Essa nova ordem ganhou um território propício em consequência do respaldo legal adquirido na Revolução Francesa, tendo em vista as prerrogativas conquistadas com a queda do Antigo Regime e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), dentre as quais estão o direito à propriedade privada e a liberdade individual.

Constituídas, pois, as bases da modernidade, o domínio burguês, nos centros urbanos, foi-se alastrando; a cultura do progresso, da inovação, do individualismo, da alienação e do fetichismo da mercadoria ia adquirindo força e se infiltrando no inconsciente coletivo da população, que se adaptava ao novo quadro sociocultural de um capitalismo em ascensão.

Nesse contexto, o trabalho, que deixava de ser artesanal, tornava-se alienado², as relações sociais dali provenientes passaram a ser meramente pragmáticas, em decorrência do capital e do lucro, de forma que a natureza personalíssima cultivada entre o artesão e o consumidor acabou por tornar-se objetiva e reificada.

Conforme Harvey (2014), a análise de Marx, em *O Capital*, classifica a mercadoria com um valor de uso e um de troca, implicando o primeiro em seu potencial para satisfação de uma vontade ou necessidade, e o segundo no potencial de escambo para aquisição de outros bens no mercado. Esse momento inicial das relações sociais é caracterizado por vínculos subjetivos e interdependentes. No entanto, com a difusão das relações comerciais, a ampliação da produtividade e a fixação de um montante pecuniário pela mercadoria, o dinheiro passa a representar o valor dos bens de consumo, levando a importância de uso a corresponder ao próprio trabalho social e seu valor de troca, uma vez que a produção consiste no resultado do labor humano.

A respeito dessas relações sociais oriundas da modernidade capitalista, a dependência objetiva construída entre os sujeitos, a invisibilidade do outro e a interação concentrada na troca de mercadorias desenvolvem, em lugar da relação entre sujeitos, uma relação entre coisas, a qual Marx chama de fetichismo da mercadoria. De acordo com Harvey:

As condições de trabalho e de vida, a alegria, a raiva ou frustração que estão por trás da produção de mercadorias, os estados de ânimo dos produtores,

² A alienação do trabalho consiste na perda de consciência da totalidade do processo de produção com a especialização em uma função da cadeia produtiva, transformando o proletário em mero executor de tarefas, estranho ao produto de seu ofício.

tudo isso está oculto de nós ao trocarmos um objeto (o dinheiro) por outro (a mercadoria). Podemos tomar o nosso café da manhã sem pensar na miríade de pessoas envolvidas em sua produção. Todos os vestígios de exploração são obliterados no objeto — não há impressões digitais de exploração no pão de cada dia (Harvey, 2014, p. 98).

O fetichismo da mercadoria, portanto, esconde a interação entre burguesia e proletariado, a exploração do trabalho, a opressão, os sentimentos que invadem o trabalhador, a cadeia produtiva, e apresenta um produto que parece ter valor próprio e é materializado magicamente pelo capital, ignorando o trabalho humano como origem de seu valor.

Vale ressaltar que não é objetivo deste trabalho exaurir a análise marxiana relativa ao fetichismo da mercadoria, uma vez que a simples noção conceitual atende às necessidades argumentativas a serem desenvolvidas.

Para concluir a linha evolutiva proposta, em atenção ao desenvolvimento das cidades, à multiplicação das fábricas, ao aumento da produtividade e do número de consumidores, em virtude do poder de compra proporcionado pelos salários, também cresceu a competição capitalista, demandando, para aquisição do lucro, o progressivo surgimento de novos bens de consumo, que, em consequência das contínuas renovações, rapidamente se tornavam ultrapassados.

A compreensão das bases de formação da modernidade enquanto projeto estético demanda o conhecimento do contexto do qual ela se origina e no qual ela se instaura. Uma vez que consiste o modernismo em “uma perturbada e fugidia resposta estética a condições de modernidade produzida por um processo particular de modernização” (Harvey, 2014, p. 97), pode-se afirmar que ele representa uma arte urbana, permeada pelas máquinas e fábricas, pela velocidade, pelas tecnologias de transporte e comunicação, pelo progresso e pela decadência, pelo sujeito moderno.

A Modernidade estética de Baudelaire e a recepção do proletário como figura heroica

Conforme já mencionado, a modernidade estética (modernismo) foi estruturada sob um palco de contradições, e a primeira delas parece emergir do que Compagnon (2003), em *Os cinco paradoxos da modernidade*, chamou de “tradição moderna”. O termo em questão apresenta uma oposição semântica, na medida em que “moderno” configura o contemporâneo, a ruptura com a tradição, e esta, por sua vez, reprime a modernização. “Segundo a etimologia, tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um

século a outro: supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (Compagnon, 2003, p. 9).

De fato, a tradição moderna é autocombatente e ambígua, compreendê-la requer considerar o funcionamento básico do capitalismo, ao passo que “modernidade” consiste no caráter do que é moderno, mediante o qual se opera, à procura do progresso³ e da inovação, uma cadeia sucessiva de modernizações e rupturas que assume o ciclo da decadência, abominado por Baudelaire.

Seguindo essa lógica, a modernidade baudelaireana resiste à modernização, o que implica dizer que ela se opõe à decadência e ao progresso; isto porque, para Baudelaire, modernização, decadência e progresso são conceitos que se entrelaçam e concorrem para a ruína do mundo. Aliás, o poeta, como antipartidário do progresso, ao defender sua cassação, chega a denominá-lo “fanal obscuro” com a seguinte declaração:

Há um erro ainda muito em voga e do qual eu fujo como do inferno. Refiro-me à ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, atestado sem garantia da natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se desfaz, o castigo desaparece. Quem quiser ver a história com clareza deve apagar esse pérfido fanal (Baudelaire, [1845], apud Compagnon, 2003, p. 11).

Visando, assim, a coibir os efeitos dessa modernização, Baudelaire (1996) busca, na arte, produzir uma estética imaginativa do presente, capturada pela dupla natureza do belo. No ensaio “O pintor da vida moderna”, inserido na obra *Sobre a modernidade* (1996), reconhece, em Guys Constantin, o artista por excelência, cujos “esboços perfeitos” bem representavam a modernidade. Guys, a quem chamou por “homem do mundo”, transitava pelas multidões citadinas, por cenários marginalizados à procura de matéria artística que servisse a seus desenhos. Sua arte mnemônica distinguia-se da cópia à medida que a memória destacava desigualmente os detalhes captados; a temática era retratada criativamente por traços rápidos, tal como a natureza da época exigia.

Compagnon (2003) nomeia essas duas características de “O não-acabado” e “O fragmentário”, delas decorre o terceiro aspecto, representado pela insignificância ou perda de sentido da obra, uma vez que passa a carecer da unidade e da harmonia próprias da arte antiga. O autor explica o atributo citando trecho da dedicatória contida em *Spleen de Paris*, cujo teor vale a menção:

³ O termo “progresso” é tomado na acepção científica, marcada pela ascensão da razão.

Uma pequena obra da qual não se poderia dizer, sem se fazer injustiça, que não tem pé nem cabeça, já que tudo nela, ao contrário, é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativamente e reciprocamente. [...] Podemos cortar onde quisermos. [...] Retirem uma vértebra e os dois pedaços dessa fantasia tortuosa voltarão a unir-se, sem dificuldade. Cortem-na em diversos fragmentos e verão que cada um deles pode existir separadamente (Baudelaire, s.d., apud Compagnon, 2003, p. 29).

Nota-se que a dedicatória de Baudelaire prefacia uma modernidade polissêmica, multifacetada, fragmentada, inacabada e com sentido indeterminado. Seu teor obscuro, o qual também implica a “beleza bizarra” defendida pelo poeta, poderá ou não ganhar clareza pelo juízo do leitor. Todas essas características, contudo, dependem da *autonomia* da arte moderna para se tornarem legitimadas, sem a qual ela seria submetida às fórmulas estéticas pré-concebidas e ao crivo conservador. Atento às formulações baudelairianas, Compagnon (2003) exalta a autonomia como elemento de afirmação da nova estética, em cujas funções poética e crítica se fazem unidas numa percepção contemporânea de beleza.

Referir-se à estética baudelairiana é também atuar sob a modernidade da beleza, mediante a qual, no entender de Baudelaire (1996), cabe ao artista enxergar seus mistérios e exprimi-los, a fim de sublimá-los. Ao definir seu fundamento, o poeta atribui ao belo um caráter ambivalente, conceituando-o como *transitório*, *efêmero*, *contingente*, e como *eterno* e *imutável*, dimensões igualmente atreladas à dupla natureza do homem.

Diante dessa configuração, o elemento eterno compreende aquilo que é universal, que não se esvai com o tempo, que define a natureza humana; por outro lado, como transitório, o poeta lista a época, a moda, a moral e as paixões — esta última, assimilada como o estado de convalescença (o profundo interesse pelo presente) ou como a alegria infantil por tudo que é inovação. Paixão, a propósito, difere-se de amor, componente universal e eterno.

No partido da natureza humana, considera-se a articulação entre o ideal e o real, de modo que por mais que o homem esteja condenado a pertencer ao seu tempo, carrega o desejo pelo infinito, pela sublimação. É preciso frisar que esse peso, essa tragicidade da realidade moderna, suportada pelo sujeito, leva Benjamin (1989, p. 73) a reconhecer o herói em Baudelaire como “verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que para viver a modernidade é preciso uma constituição heroica”. Aliás:

Não importa o partido a que se pertença [...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques (Baudelaire, [1851], apud Benjamin, 1989, p. 73).

Segundo Benjamin (1989, p. 73), “Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói”. Mormente Baudelaire não tenha tratado expressamente do proletário como herói da modernidade, como o fez com o artista, o flâneur, o dândi ou o trapeiro, a figura atravessou seus poemas ressaltando sua condição de marginalidade e exploração, tal qual se pode verificar em “O vinho dos trapeiros”, presente em *As flores do mal* (1985)⁴. Em virtude da chave de leitura aqui desenvolvida, esta análise se servirá deste herói, vítima da exploração do trabalho, benfeitor de um sistema que o coage e constrange continuamente com seus dis-sabores, partícipe das grandes massas que compõem as aglomerações humanas nas cidades, herói assujeitado.

A estética da *desrealização* e a perda de uma visão perspectivica como características de uma época

Tendo em vista a evolução histórica e os fatores socioculturais que constituem a modernidade, a globalização se apresenta como elemento de máxima importância no processo de sua difusão, é mediante ela que se pode constatar o estreitamento das relações entre Estados, entre indivíduos de diferentes nacionalidades e o surgimento de cenários contíguos de mútua influência sociocultural entre povos ocidentais. Essa elisão fronteiriça, essa transnacionalização, permite a projeção do conceito de *Zeitgeist*, abordado por Anatol Rosenfeld (1996, p. 75), isto é, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato”, concorrendo para a formação de um parâmetro filosófico, artístico e científico instaurado em uma determinada época.

Tomando a arte do século XX como objeto de estudo e traçando um paralelo entre a pintura e o romance, o autor reconhece nela (citando a pintura abstrata, não-figurativa, o expressionismo, o cubismo e o surrealismo) a mobilização do

⁴ A primeira edição de *Les Fleurs du mal* foi publicada, na França, em 1857.

“fenômeno da desrealização”⁵ como uma codificação modernista para romper com a perspectiva subjetiva, oriunda de um pensamento humanista antropocêntrico, em cujo mundo, subjetivado/relativizado pela consciência humana, orienta-se de acordo com a ideia que o indivíduo faz dele, assumindo a ilusão de absoluto.

A arte moderna, ao reduzir, deformar, eliminar ou distorcer o homem (conforme as correntes cubista, expressionista, não-figurativa e surrealista), abala a projeção do mundo, destruindo a visão perspectívica. Conforme Rosenfeld,

a pintura moderna — eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos, projetados por ela — é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento (Rosenfeld, 1996, p. 79).

Nesse esteio, o modernismo pretende combater a falsa percepção de absoluto da realidade subjetiva, exibindo uma realidade repleta de máscaras, camadas, possibilidades, profundidades. Nel, a progressão temporal, o misticismo, o miticismo; o presente, o passado, o futuro; o consciente e o inconsciente; tudo se mistura enquanto crítica à objetividade racionalistas e à subjetividade das aparências, definida empiricamente pelo senso comum.

A estética modernista definha a superficialidade perspectívica ao reproduzir na estrutura formal a própria temática da modernidade; ela busca destruir a ilusão da realidade, que de harmônica e linear nada tem. Esse processo de evidenciação de uma realidade sem sentido, opressora e caótica, segundo Rosenfeld (1996), fragmenta e degrada o homem, faz-lhe assumir uma forma precária e lança-o ao abismo em virtude da perda do domínio que achava ter sobre o mundo. O fim da visão perspectívica é, de certa forma, a constatação da ruína do mundo e do homem.

É preciso destacar que o autor não repele a projeção de um contexto e de uma humanidade desfocados, seus apontamentos refutam a nitidez do realismo mimético, questionam a coerência do espaço temporal e causal. A abordagem de Rosenfeld (1996) reverbera as projeções baudelairianas e capitalistas num cenário modernista global do século XX; nota-se que essas características permeiam o conto muriliano a ser aqui analisado, uma vez que inserido numa narrativa em que os tempos se misturam, o contexto é distorcido, o mundo entra em colapso junto do sujeito e de sua visão de mundo, a causalidade da crise mostra-se ambígua.

⁵ Segundo Anatol Rosenfeld (1996), esse fenômeno implica a mitigação da mimese realista que, acompanhada por certo grau de abstração, passa a recusar “a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica” (p. 76).

Modernidade e Capitalismo em “O ex-mágico da Taberna Minhota”

Escrito por Murilo Rubião, “O ex-mágico da Taberna Minhota” foi primeiramente publicado no ano de 1943, na revista *Sombra do Rio de Janeiro*, passando posteriormente a compor o livro *O Ex-Mágico*, publicado, em 1947, pela editora Universal. Considerada obra do realismo mágico, no qual o autor se insere como expoente brasileiro, a narrativa desenvolve-se entre a realidade e a fantasia, acabando por, concomitantemente, refletir a tradição moderna e a contemporaneidade de seu tempo.

O recorte temporal narrativo circunscreve-se no ínterim dos anos de 1927 e data incerta subsequente ao ano de 1931, constituindo-se em torno da Grande Depressão (Crise de 1929) global ocasionada pela quebra da Bolsa de Nova York. A compreensão historiográfica projetada demanda um rápido regresso às décadas iniciais do século XX, quando, segundo Harvey (2014), forte industrialização, inovação tecnológica, produtividade em massa (influenciado pelo fordismo), expansão do mercado e do consumo dominavam os Estados Unidos e instauraram uma atmosfera de prosperidade em território nacional.

À medida que os anos iam passando, porém, a produção em larga escala sem o equivalente consumo, implicou o acúmulo de estoques de mercadorias sem a exposição fidedigna do quadro econômico. Isso foi possível graças à política liberalista de autorregulação mercadológica (a “mão invisível”, de Adam Smith), caracterizada pela pouca intervenção e fiscalização do Estado e pela forte especulação financeira sobre o mercado — nem sempre baseada em dados reais, silenciados até o estopim da crise, em 1929. À época, a economia brasileira, que ampliou a fiscalização e intervenção estatal, era bastante dependente das exportações de café, razão pela qual, a partir de 1931, uma das principais medidas de contenção implicou a compra e destruição dos estoques cafeeiros acumulados.

O propósito em convocar o contexto histórico à análise reside, sem que isso importe na lesão à autonomia criativa da obra ou na imposição de um realismo mimético, na reconstrução do cenário contemporâneo no qual a crise do sujeito moderno muriliano se apresenta, reconhecendo no ciclo de projeção da crise — momento precedente (sintomático), momento da eclosão da crise, momento subsequente à eclosão da crise — as transições espaçotemporais previstas na narrativa — Taberna Minhota, Circo-Parque Andaluz, Secretaria do Estado.

Considerando que Rubião assume a crise do sujeito num sistema também em colapso, faz-se necessário, pois, observar a interação entre esse universo e o

protagonista (ex-mágico), aqui recepcionado como herói baudelairiano em forma análoga ao proletário. Este sujeito, produto e reflexo do progresso e da inovação, é introduzido à modernidade em estado maduro, sem pais, infância, juventude, sem passado ou memórias que lhe dessem respaldo para a vida em coletividade. Enquanto reporta a fragilidade de sua existência e a pouca resistência ao sofrimento, escancaradas no fragmento “Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento.

Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois, desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores” (Rubião, 2014, p. 21), o protagonista admite a ignorância das práticas sociais e das normas consuetudinárias, além de reconhecer o papel cultural e institucional na doutrinação e assujeitamento do indivíduo.

A primeira aparição existencial do protagonista, na narrativa, dá-se em frente ao espelho da Taberna Minhot, com os cabelos ligeiramente grisalhos. Embora venha a integrar a sistemática capitalista logo na sequência, o ex-mágico ainda desconhece a *práxis* nesse primeiro contexto narrativo; sua materialização mágica inicial até mesmo inverte a dinâmica do capital ao retirar do bolso o proprietário do restaurante. Questionado pelo taberneiro acerca do incorrido, falta-lhe a resposta e justifica-se com cansaço e tédio, após admitir ignorância do sentido de sua existência: “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado” (Rubião, 2014, p. 21).

Narrado em primeira pessoa, com centralidade no “eu”, característica do individualismo, o conto apresenta o ex-mágico, então na qualidade de funcionário público, relatando os dissabores de sua experiência social: “Hoje sou funcionário público e este não é meu desconsolo maior” (Rubião, 2014, p. 21). Desde a epígrafe, cujo teor evoca o estado de pobreza e desamparo diante da vida, prenuncia-se a condição de marginalidade e a melancolia derivadas, sobretudo, da exploração e alienação do trabalho, da observação dos padrões de comportamento manifestados na modernidade e da sobreposição da produtividade sobre a existência (as mágicas surgem até quando o protagonista não está se apresentando em espetáculos).

Em seu primeiro trabalho na Taberna Minhot, o ex-mágico divertia um pequeno público com truques de mágica. As produções não eram volumosas e, ainda que espontâneas, mostravam-se controladas; a prática de conceber refeições gratuitas aos clientes, contudo, atrapalhava o faturamento do caixa, o que acarretou

em sua demissão, passando a trabalhar no Circo-Parque Andaluz, onde atendeu às exigências do capital, ao ter melhor processado o funcionamento capitalista.

No novo emprego, as, então involuntárias, criações mágicas evoluíram à produtividade em massa; a diversidade e o volume, numa escala aparentemente mais industrial, faziam grandes multidões vibrarem e aplaudirem enérgicas após presenciarem a magia; as reações eufóricas incomodavam o ex-mágico, que agia com indiferença à interação com o público desconhecido: “Os aplausos estrurgiam de todos os lados, sob o meu olhar distante” (Rubião, 2014, p. 22). Consoante exposto anteriormente, o herói baudelairiano é aquele que suporta o peso do seu tempo; ele sobrevive ao tédio, ao cansaço, à melancolia, à exploração, ao progresso, às multidões, à decadência, à vida urbana, tal como o ex-mágico.

É possível presumir que essa condição moderna sofre fortes influências do capital; no conto, o Circo-Parque Andaluz apresenta uma cadeia produtiva estruturada, assumindo o protagonismo da burguesia, uma vez que: 1) os donos da companhia injetam o capital; 2) disponibilizam os meios de produção (estrutura do circo, organização dos espetáculos); 3) orquestram um sistema de organização e monitoramento do trabalho (gerência da companhia); 4) contratam a mão de obra (ex-mágico) a transformar matéria-prima (magia) em produto (mágica); 6) disponibilizam o produto (espetáculo) ao consumidor final (público); 7) em troca de uma compensação monetária (valor da compra de ingressos) da qual, deduzidos os custos (salário, estrutura), o lucro será contabilizado.

Sendo assim, é a partir da posição de exploração que o ex-mágico passa a enxergar a sociedade moderna. A indiferença no recebimento das palmas, além de refletir a natureza reificada das relações, demonstra a consciência da alienação social em detrimento do consumismo e dos sofrimentos presentes e vindouros. Suas mágicas são fruto da exploração do trabalho e também produto do progresso e da inovação — o ex-mágico é, a um só passo, objeto, força de trabalho e agente do progresso. Com o avanço da popularidade a atividade laboral aumenta; as mágicas, já involuntárias, tornam-se descontroladas e libertinas; o estranhamento sob elas cresce: “Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam *esquisitos objetos*” (Rubião, 2014, p. 22), caracterizando a alienação do próprio trabalho. Tudo isso fez incidir a prostração e a exaustão no protagonista: “Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros” (Rubião, 2014, p. 22).

Essa produção massiva e descontrolada, a qual o narrador não conseguia evitar, levou-o a mentalizar um pedido de socorro, “que não poderia vir de parte alguma” (Rubião, 2014, p. 22), e, tempos depois, a uma atitude drástica para banir de sua vida a produção de mágicas:

Numa dessas vezes, irritado, disposto a nunca mais fazer mágica, mutili as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfatiado do ofício (Rubião, 2014, p. 23).

Sem alcançar êxito na mutilação, entendeu que somente a morte o tiraria dessa condição de exploração e marginalidade atrelada à modernidade. Não é demais ressaltar que, segundo Benjamin (1989, p. 74), “As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte”, por isso e por ser ele atrelado à paixão heroica, “O suicídio poderia parecer aos olhos de Baudelaire o único ato heróico que restara às ‘populações doentias’ das cidades naquele tempo reacionário” (Benjamin, 1989, p. 75).

Ao empregar meios para suicidar-se, porém, as mágicas resistiam a atentar contra ele ou a deixá-lo morrer. Em sua primeira impulsão, tentou ser devorado por feras mágicas que se negaram a comê-lo e saíram em peregrinação pela cidade, retornando melancólicas com a certeza do tédio que invadia o mundo. A segunda tentativa importou no consumo das mesmas feras mágicas e na torcida pela morte por indigestão. Não sendo possível morrer nem pelo emprego da magia nem pelo consumo da mágica, buscou afastar-se dos centros urbanos, onde a modernidade proclamava seu domínio, e procurou atirar-se ao abismo, mas, tendo o progresso atingido locais ermos, a magia veio a seu amparo, criando um paraquedas. Como tentativa desesperada, tentou adquirir uma arma de fogo (ferramenta da modernidade), tampouco foi eficaz, uma vez que se transformou em lápis ao ser disparada no ouvido. O último artifício que lhe restou foi entregar-se aos desígnios de uma Secretaria de Estado, artifício conhecido ao ouvir de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se lentamente.

O funcionalismo público condiciona o sujeito ao conhecimento de seu semelhante, diferentemente do liberalismo, atravessado pelo fetichismo da mercadoria, pelo excessivo individualismo, pelo conhecimento do indivíduo a partir de sua função (o ex-mágico em momento algum foi nomeado na narrativa). Em verdade, o trabalho burocrático instaura uma dualidade moderna, na medida em que arbitrário, moroso, diminuto, ocioso, regido por solenidades excessivas, documentações e registros de toda natureza e temporalidade. Ele opõe-se ao acelerado e decadente mundo liberal do ex-mágico ao conciliar-se com o passado, intervir na economia e fiscalizar a iniciativa privada. Há, neste cenário, uma espécie de mescla entre o fixo e o transitório, quase como se supusesse uma ironia entre o

efêmero e o eterno da modernidade baudelairiana. Ao adentrar a burocracia, o ex-mágico acaba por ter sua depressão aumentada em face da falta de lembranças para recordar, da ausência de uma identidade, do deslocamento sociocultural inaugurado por aquela atmosfera.

Sendo assim, na nova ordem, o protagonista se esforça por abandonar sua condição solitária, efêmera, mutável, para integrar o mundo burocrático e histórico. Busca conciliar-se com o novo mundo por meio do amor, sentimento estável, que nasce da conexão interpessoal, da partilha de tempo e do acúmulo de recordações quotidianas. Não há como negar que, além de estabelecer um contraste com o fetichismo da mercadoria, o amor, faceta do eterno, é nominal e sugere autêntica representação da burocracia⁶; procurando resguardá-lo, o protagonista, em seu estado de decadência, ironicamente procura acionar a magia a fim de documentar um passado inexistente para aquisição da estabilidade decenal. Não lhe importava o trabalho, para ele repulsivo, mas o laço com a nova realidade, a integração com outros princípios elementares à sua sobrevivência: “Não me importava o emprego. Somente temia ficar longe da mulher que me rejeitara, mas cuja presença me era agora indispensável” (Rubião, 2014, p. 25). Assim, buscava abraçar o eterno numa realidade transitória.

A crise do sujeito moderno em “O ex-mágico da Taberna Minhota”

O exame anteriormente empreendido demonstra como a Grande Depressão econômica, induzida pela quebra da Bolsa de Nova York, dialoga com o espaço temporal narrativo e reflete no protagonista, originando uma dupla articulação da crise. Esta duplicidade opera-se pelo contexto, inserido no colapso liberalista de 1929, e pela depressão do herói muriliano, sujeito agente da produção e paciente da exploração.

Nota-se que a integração do sujeito à cadeia produtiva resulta na invisibilidade de sua identidade e na formação de relações sociais comerciais, com o sujeito como produto de seu ofício. O mecanismo, caracterizado pelo fetichismo da mercadoria e pelo individualismo, ambos fomentos do progresso na modernidade capitalista, acarreta cansaço, solidão, tédio, melancolia, desconexão com a realidade e incompreensão do propósito existencial. No conto, o herói muriliano,

⁶ Ao afirmar ser o amor nominal e autêntica representação da burocracia, pretende-se tanto enfatizar a designação personalíssima do ser amado, com laços afetivos direcionados a um ser especificado, quanto ressaltar: I) os inúmeros pressupostos demandados para a constituição do vínculo emocional; II) a morosidade para a concepção do vínculo.

socialmente reificado, configura produto de seu tempo, de modo que a depressão econômica se encorpa em depressão do sujeito.

Contudo, ao considerar a modernidade capitalista motor da crise do sujeito, origina-se a ambiguidade, posto que: se a depressão do sujeito é ocasionada pelas interações com o capital e seu sistema liberal, por qual razão a crise do liberalismo reforça a crise do sujeito moderno? E mais, se o liberalismo excessivo é um dos nexos de causalidade da crise, o que justifica a depressão do sujeito ser agravada pelo intervencionismo do Estado na economia?

A lógica poderia levar a reconhecer, no colapso do liberalismo e no intervencionismo do Estado, o fim dos sintomas e da depressão (crise). A narrativa, porém, contrasta com esta hipótese, uma vez que a depressão do sujeito não é anulada pela crise do capital; ao contrário, ela se intensifica, de modo que o descontrole da produção sobrecarrega o ex-mágico até a reprimenda dela pela burocracia, cuja ociosidade, morosidade, formalidade e integração com o próximo lhe eram estranhos. A resposta à problemática, portanto, parece residir no condicionamento do sujeito à realidade primeiramente imposta: por mais que a rotina laboral e os princípios capitalistas já mencionados sejam um peso para o indivíduo, a partir deles que o ex-mágico viu moldada sua existência, constituiu sua perspectiva do mundo, de modo que a decadência do liberalismo, frisa-se, seria igualmente a do sujeito.

Tal declínio formulou uma nova ordem, uma da qual exigia ao ex-mágico o conhecimento de outros “proletários”: “Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam” (Rubião, 2014, p. 25). Esse estado de entrosamento lhe causava náuseas da sociedade, do próximo e de si mesmo, haja vista partilhar com o outro uma cultura comum, enxergar no outro a fragmentação, a permanência de uma perspectiva individual ilusória. Mal ou bem, o sucessivo amor pela datilógrafa importava-lhe na tentativa de conciliar-se com a burocracia, com a nova realidade, ainda muito estranha.

Compreende-se, por conseguinte, que a crise do protagonista muriliano é ocasionada por três diferentes vias: 1) pelas práticas e pelos princípios norteadores do capitalismo, tal como o individualismo, o fetichismo da mercadoria e o progresso, que transformam o sujeito moderno em produto e as relações interpessoais em relações reificadas, gerando cansaço, solidão, melancolia, decadência, tédio e falta de propósito existencial; 2) pela náusea que sente deste contexto, da sociedade e de si mesmo; 3) pela desconexão com uma nova ordem desconhecida, com a necessidade de integração para sobreviver.

Últimas considerações

São diversas as possibilidades de análise do conto “Ex-mágico da Taberna Minhota”, sobretudo considerando sua vinculação ao realismo mágico e à modernidade. Em função, porém, da brevidade deste estudo, optou-se, aqui, por concentrar a chave de leitura no diálogo entre a narrativa e os citados princípios norteadores e paradoxos da modernidade capitalista, preterindo as vanguardas históricas e teorias existencialistas, as quais certamente enriqueceriam a argumentação.

Seguindo essa rota de pensamento, restou demonstrada que a depressão do sujeito moderno, no conto, decorre do capitalismo e devido à crise do liberalismo econômico irrestrito. O sujeito, ao fazer-se produto do progresso, tanto isola-se de seu semelhante e da realidade, forjando relações reificadas oriundas da cultura do capital (fetichismo da mercadoria), quanto entra em decadência junto do sistema que o assujeitou, conforme demonstra a contextualização na Grande Depressão de 1929 e a permeabilidade do intervencionismo do Estado na economia.

Em termos estéticos, não é difícil observar que Rubião sincroniza a modernidade esculpida por Baudelaire. Ao retratar o seu tempo, percorrendo o efêmero em busca da eternidade, não se limita à mera cópia da realidade presente, mas projeta um cenário criativo do universo decadente, em que é possível apontar a dupla natureza do belo e do homem destacando a representação do eterno pela melancolia, burocracia, falta de sentido, pelo amor e desejo de um mundo transcendente; e do transitório pela modernidade, sociedade urbana, vestimenta simples do protagonista, produtividade, crise do liberalismo e pelos costumes capitalistas.

O autor materializa no ex-mágico o herói marginalizado fadado a suportar o ofício de existir na modernidade, habitar as cidades e se ver consumido pelo sistema e por uma multidão alienada; as mazelas de seu tempo o abandonam na solidão, a burocracia arranca-lhe a liberdade e o lança ao desconhecido. Nesse sentido, o herói muriliano é o produto de um tempo ilusório que fracassou e tentou se reerguer noutro contexto. Sua depressão precede a Grande Depressão, mas, com ela, o enfado ascende à magnitude; isto quer dizer que não apenas a ambiguidade permite inferir o paradoxo na crise, como a duplicidade enseja uma espécie de pleonasma. A crise do sujeito moderno é tão fragmentada e sem sentido quanto a constituição do herói e da modernidade estética.

Ainda nesse aspecto, o conto, ao afastar-se do realismo mimético, evocar composições mágicas, retratar o psicológico sem explicações, peregrinar sem linearidade precisa no tempo narrativo (presente, passado, futuro), turvar a natureza humana, ignorar uma causalidade presumível da depressão, desmantelar uma

subjetividade e um universo, rompe totalmente com a harmonia característica de uma visão perspectivica da narrativa convencional, alia-se às narrativas modernistas, também projetando o abalo psíquico do sujeito nas escolhas formais desenvolvidas por Rubião.

Pendendo entre a realidade e a fantasia, a consciência e a alienação, a melancolia do herói prostrado e a euforia da multidão, o liberalismo e a burocracia, o transitório e a busca agônica pelo eterno, a narrativa muriliana encerra em sua contemporaneidade não apenas o progresso e a decadência, como também a decadência do progresso, circunstâncias que conferem a crise e o agravamento do declínio psicológico do protagonista, ou, em outras palavras, corroboram a danação do sujeito na era da modernidade.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

FRANÇA. *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*. 1789. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/414/2018/10/1789.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto of the Communist Party*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1952.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

Recebido em: 09/04/2026

Aceito em: 23/06/2026



Ficções e fricções: o eu espelhado e despedaçado de *Molloy*, de Samuel Beckett

Fiction and friction: the mirrored and dismantled self of *Molloy*, Samuel Beckett

Maria Eduarda Paixão Alves
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
madapaixao2911@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-4250-0551>

RESUMO: *Molloy* (2014) é um romance da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett, que traz consigo a narrativa de dois sujeitos em declínio: o primeiro que já o encontramos dessa maneira, e outro acompanhamos o seu percurso de definhamento. Ambos os narradores-personagens, Molloy e Moran, obstinam, através da criação narrativa das suas histórias, a reconstituição de si mesmos, mas enfrentando os obstáculos que advêm desse exercício. O que se observa, nesse impasse, é a ficção, que desnuda o corte entre a elaboração narrativa consciente e a experiência reflexiva do sujeito que busca a si mesmo, mas que continua a escapar. Dessa forma, esse artigo procura destrinchar como a ficção estrutura, em meio às lacunas da escrita dos personagens, um jogo particular de espelhamento. Observa-se, sobretudo, como a fricção do sujeito e narrativa é um dispositivo ficcional para distorcer e refratar a coincidência entre o *eu* e a escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Ficção; Autorreflexão.

ABSTRACT: *Molloy* (2014) is a novel that forms part of Samuel Beckett's postwar trilogy, depicting the story of two subjects in a state of decline — one already in that condition, while the other undergoes a process of deterioration that the narrative follows. Both Molloy and Moran, as character-narrators, engage in the construction of their own narratives, persistently attempting to reconstitute themselves while confronting the obstacles inherent in this endeavor. What becomes apparent in this obstruction is the role of fiction, which exposes the rupture between the conscious act of narrative elaboration and the reflective experience of the subject in search of self-understanding, yet perpetually evading it. This article seeks to unravel how fiction structures, amidst the gaps in writing and between the characters, a particular dynamic of mirroring. It is possible to observe how the friction of subject and narrative is a fictional device to distort and refract the coincidence between the self and the narrative.

KEYWORDS: Narrative; Fiction; Self-reflection

Introdução

O repisado debate acerca da relação entre as formas de subjetividade e a experiência da escrita perpassa por entre as divergências que as obras literárias estabeleceram diante do gesto de tomar a si mesmo como objeto. Por um lado, o furor do princípio da subjetividade moderna emoldura a larga profusão do sujeito que procura tornar a escrita a completude de si, como realizado pelo filósofo renascentista Michel de Montaigne em *Os Ensaíos*, um dos precursores fundamentais dessa postura. Por outro, as contínuas cisões da Modernidade revelaram a impossibilidade de coincidência completa do sujeito com o texto, o que pode ser observado na obra *Molloy*, de Samuel Beckett, um romance localizado em meados do século XX, sob as amálgamas da falência progressiva da vida urbana e moderna. Essa obra, a que devemos atenção neste trabalho, sublinha a errância da experiência do sujeito que narra, a qual se estende à experiência literária, através das lacunas deixadas por Molloy e Moran, seus narradores.

Nesse sentido, se, por um lado, a escrita pode se integrar ao exercício consciente em um momento de exaltação e confiança na capacidade reflexiva e especulativa do sujeito, por outro, os processos de ruptura da Modernidade, principalmente com o deslanchar dos séculos XIX e XX, implicam um sujeito em relação de contiguidade com os rasgos da experiência humana, constituindo-se a partir deles. De muitas formas tal quadro foi absorvido pelas obras literárias, uma vez que tais mudanças provocaram a reorganização dos inqueritos acerca da subjetividade, princípio que se tornou o eixo fundamental de compreensão e organização humana. Conforme observado por Johson (2021),

Esses novos conjuntos de questionamentos surgiram de uma série de eventos catastróficos que afetaram a cultura ocidental. [...] O abalo na fé na Igreja, enquanto instituição de conhecimento e compreensão, conduziu inevitavelmente a uma crise de fé na Europa e ao distanciamento de Deus. As Guerras Mundiais também abalaram o mundo com a degradação da vida humana, a industrialização da morte e a destruição em massa que ambas provocaram. Escritores e artistas modernos e pós-modernos reagem a essas revelações perturbadoras sobre a sociedade ocidental. As instituições de outrora começaram a perder força, e os modernistas e pós-modernistas buscaram substituir esses sistemas por suas próprias visões ou interpretações da condição da sociedade ocidental, especialmente no que diz respeito ao indivíduo (Johson, 2021, p. 102, tradução nossa).¹

¹ No original: “These new sets of questions were born from a series of cataclysmic events that affected Western culture. [...] Fltering faith in the Church as an institute of knowledge and understanding inevitably led to a crisis of faith in Europe and estrangement

Seguindo esta perspectiva, que se coaduna a trabalhos de autores como Hans Blumenberg, em *The legitimacy of modern age* (1985), as demandas relacionadas ao sujeito acompanham a dissolução dos fundamentos organizacionais da vida e a perda de confiança nos projetos totais da racionalidade moderna. Nesse raciocínio, é notória a relação imperativa entre a dissolução do edifício centralizador da subjetividade e as transformações ostensivas do século XX.

De um modo ou de outro, a capacidade de reflexão suscitada pelo exercício da escrita é uma das balizas que guiou toda a tradição filosófica ocidental do sujeito moderno, que não encontra, ao fim e ao cabo, respostas últimas para suas perguntas. Em outras palavras, as tortuosidades de uma época permanentemente *em crise* encaminham a celebração da consciência como base da compreensão humana do mundo. No entanto, a exaltação entusiasta do *eu*, como pode ser exemplificado em Montaigne, não concebe por completo as formas de pensar nessa categoria, uma vez que as suas constantes reformulações e os enigmas que lhe são próprios empreendem uma tarefa teórico-filosófica ainda mais complexa. Esse quadro faz incidências na leitura do romance em questão, na medida em que as obras literárias passam a explorar não só a possibilidade de assegurar a si mesmo através da escrita, como também levar ao limite os caminhos do seu fracasso. *Molloy* assinala pontos de atrito entre a autorreflexão, a escrita e o sujeito ruminante, de modo a explorar o truncamento entre eles, por meio do exercício ficcional. Nesse viés, o objetivo da discussão é pensar acerca de alguns dispositivos ficcionais utilizados para engendrar tal atrito. Em destaque, chamamos atenção para o recurso ficcional do *espelhamento*. Para isso, procuramos relacionar como o empreendimento narrativo do sujeito provoca fricções atreladas à própria atividade elegida. Vale também observar que perpassamos por noções caras à discussão, como linguagem, *absurdismo*, sujeito e identidade.

Assim, percebe-se com mais clareza o contraste anteriormente mencionado. Na supracitada obra de Montaigne, *Os Ensaíos*, o autor escreve uma advertência antes de iniciar suas excursões filosóficas: “Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro” (Montaigne, 2010, p. 28). O caráter explicativo do aviso, que anuncia de antemão o conteúdo dos escritos, esclarece aquilo que contempla como objeto, sendo ele a sua própria experiência enquanto sujeito, a qual procura se transpor, por completo, à materialidade do texto.

from God. The World Wars also rocked the world with the degradation of human life, the industrialization of death, and the massive destruction they both caused. Modern and Postmodern writers and artists are reacting to these unsettling revelations about Western society. The institutions of old began to fade, and the Modernist and Postmodernist moved to replace these systems with their own visions or takes on the condition of Western society, especially in relation to the self”.

Clamar a equivalência entre o livro e a pessoa que o escreveu é uma articulação de um problema longamente datado, no qual o filósofo renascentista é um dos índices canônicos a se tratar do assunto. Em um dos ensaios, Montaigne fornece os meios e os modos para se adquirir perante a ideia da morte, que paralisa os homens pelo medo de sua chegada: “Tiremos-lhe a estranheza, frequentemo-la, acostumemo-nos com ela, não tenhamos nada de tão presente na cabeça como a morte: a todo instante a representemos em nossa imaginação e em todos os aspectos” (Montaigne, 2010, p. 52). Se a morte é esse acontecimento repentino e surpreendente, mas que acomete qualquer um dos homens, sem distinção e sem considerar as tentativas de prevenção, é contemplando-a, tendo-se certeza, justamente, do seu aspecto imprevisível e não-premeditado, que ela não assustará quando chega:

É incerto onde a morte nos espera, aguardemo-la em toda parte. Meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjugar. Não há nenhum mal na vida para aquele que bem compreendeu que a privação da vida não é um mal. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição (Montaigne, 2010, p. 52).

A contemplação, nesse quesito, será a medida para uma certa administração do que acomete toda a vida, i.e., a morte. “Que filosofar é aprender a morrer”, como indica o título desta seção de *Os Ensaíos*, a meditação consciente é um instrumento de resposta para as perguntas que a humanidade faz a si mesma, e fornece um caminho para a liberdade.

De modo divergente a autorreflexão exercitada pela escrita é forjada em *Molloy*. Se em *Os Ensaíos* a contemplação de si mesmo é suficiente para apreender os dilemas da consciência subjetiva, em *Molloy*, a autoconsciência é truncada pelo seu próprio processo, impasse potencializado pela tentativa de narrar: “Minha vida, minha vida, tanto falo dela como de uma coisa acabada, quanto como de uma brincadeira que ainda dura, e estou errado, pois ela acabou e dura ao mesmo tempo, mas com que tempo verbal exprimir isso?” (Beckett, 2014, p. 60). Na busca por entender a si mesmo e as suas atuais condições, Molloy e Moran ensinam refazer o caminho que teve como ponto final o momento em que escrevem. Acompanhando o objetivo dos narradores, a reconstituição narrativa de cada um deles acompanha seus respectivos declínios, o físico e, grosso modo, o psicológico. Na medida em que a narrativa se torna espaço para entendimento de si, o desmantelamento dos seus protagonistas se sobrepõe à sua construção. Isso significa que toda a impossibilidade de compreender a sua própria história se torna obstrução

narrativa. Dessa forma, ainda que a ficção seja o fator que permite a elaboração de si dentro de contornos narrativos, é ela mesma que o rebenta: a construção do percurso e o empreendimento por uma auto-organização é o resultado e, ao mesmo tempo, o motor da sua fragmentação. Assim, veremos como a estética do absurdo, o jogo de espelhamentos e o desafio da forma narrativa estruturam mecanismos ficcionais que potencializam criativamente a lacuna entre o exercício de escrever e narrar e o sujeito.

Sobre Beckett e Molloy

Decerto, a análise da obra leva em conta o quadro teórico-filosófico do qual se aproxima. Por esse motivo, não podemos nos esquivar de algumas considerações acerca do romance e de seu autor. Acompanhando algumas das informações abordadas em sua biografia por Deidre Bair (1990), Samuel Beckett (1906-1989) é uma figura importante no cenário artístico e intelectual do século XX. Oriundo de uma família protestante, Beckett viveu entre Irlanda e França: nasceu e se formou em Dublin, mas passou a maior parte dos seus anos em Paris. A mudança definitiva para a capital francesa coincide com o abandono do mundo acadêmico, e é nesse momento que o autor dirige mais atenção à escrita literária. Em meio aos revezes que marcaram o século XX, principalmente no que toca os conflitos armados protagonizados por países europeus, Beckett se enverga num trabalho literário extenso e múltiplo, constituído pelos ensaios, contos e poesias, e por obras dramáticas e romanescas, as quais particularmente se destacaram na obra do autor. *Molloy*, objeto desta discussão, é um romance publicado pela primeira vez em 1951², i.e., num momento de turbulência do pós-guerra³.

Molloy (2014) é composto por duas partes contendo, cada uma, seu respectivo narrador-personagem. Na primeira, o leitor se depara com Molloy, assolado pela ignorância do porquê se encontrava no quarto de sua mãe. A história que este narrador se encarrega de contar é a restituição do percurso que o levou até lá. Mais adiante no livro, quando o segundo capítulo se inicia, não é mais Molloy que narra, mas Moran, um detetive particular atribuído da tarefa de vigiar Molloy. Por sua vez, Moran conta a respeito do processo de procura por Molloy.

² Para esta discussão, é utilizada a edição em língua portuguesa da Biblioteca Azul, de 2014, traduzida por Ana Helena Souza.

³ *Molloy* é um dos romances que integram a “trilogia do pós-guerra”, junto de *Malone Morre* e *O inominável*, de 1951 e 1953, respectivamente. O quadro histórico-social em que estão inseridos lança algumas conjecturas acerca do problema narrativo desses romances, em que aparecem questões que tocam a fragilidade dos fundamentos modernos, deflagradas pelo momento do pós-guerra. Em suma, estas obras indicam a reorganização artístico-estética perante o horizonte da catástrofe, o reforço da perda dos parâmetros da vida humana e a fragmentação.

Conforme observado, o romance detém dois narradores e, por isso, dois *eus* que se divergem nas suas complexidades. O primeiro se apresenta como um personagem em frangalhos desde o início. Ele sofre das incertezas do que lhe aconteceu e sofre também de uma “perna doente”, que não dobra, obrigando-o a usar muletas para locomoção ou sustentação do corpo. Junto de tanto desconcerto, ao narrar a sua história, Molloy revela tampouco saber qual das pernas é a acometida. De modo divergente, Moran se apresenta de maneira extremamente sistemática e rígida, com uma postura de pouca tolerância, especialmente para com o seu filho, que o acompanha ao longo da viagem. Contudo, no decorrer da tarefa, ele adquire pouco a pouco das incertezas características de Molloy, e entra em similar processo de decadência.

Entretanto, as duas narrações não consistem em duas trajetórias de fracasso. Na verdade, cada uma de suas histórias procura restituir um percurso, seja de Molloy à casa de sua mãe, seja de Moran em busca de Molloy. Mais especificamente, Molloy utiliza da narrativa como forma de relembrar o caminho feito, bem como o porquê e de que modo chegou lá; e Moran, por meio da narrativa, refaz o trajeto da procura de Molloy ao ter que escrever o relatório sobre a tarefa que lhe foi proposta. De antemão, nota-se o aspecto circular de ambas as narrativas, que se iniciam no “ponto final” do caminho percorrido (o início da escrita).

As duas histórias de busca, seja da mãe, seja do filho que desaparece, seja de Molloy, seja de si mesmo são marcadas pelas condições, ou melhor, *incondições* que seus sujeitos oferecem para concluí-la. Em outras palavras, a narrativa é forjada ao passo da errância e da decadência progressiva dos seus personagens-narradores. Esse fator possibilita especular a respeito de alguns aspectos teóricos da literatura: se levada a cabo a equivalência completa entre o livro e a pessoa, como propõe *Os Ensaios* de Montaigne, tal equação não considera os meandros do exercício da própria escrita, que ruma por entre processos de composição e reformulação do sujeito que escreve. Não só, como também não leva em conta o processo de ficcionalização, que é fundamental ao exercício de imaginação criativa da escrita literária. Nesse limiar, a relação entre o sujeito da escrita e a escrita propriamente dita deve ser analisada por outro viés que não os esquemas de representação realista. Ela deve levar em conta as lacunas advindas do exercício reflexivo, que dá origem a um *sujeito consciente de si mesmo* e a um *sujeito objeto da escrita*. Ou seja, trata-se de categorias que não são a extensão uma da outra, mas tampouco se abolem.

O problema literário mora no entrelugar dessa relação. No caso de *Molloy*, a não coincidência entre o *sujeito consciente de si mesmo* e o *sujeito objeto da escrita* é

amplamente explorada, muitas vezes, levada ao limite, de modo que podemos reconhecer diversos mecanismos do *absurdismo* a que Beckett é normalmente associado pela crítica. Em *Teatro do Absurdo* (2018), Martin Esslin reconhece em suas peças

[...] seu sentido da trágica dificuldade da progressiva tomada de consciência de nós mesmos no impiedoso processo de renovação e destruição que ocorre com as mudanças no tempo; da dificuldade de comunicação entre os seres humanos; da busca infundável da realidade num mundo no qual tudo é incerto e em que a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante (Esslin, 2018, p. 75).

Como argumentado pelo autor, o teatro do absurdo reside na angústia provocada pela falta de estabelecimento de um sentido entre os pares da vida, sentido ausente perante o destroçamento da condição humana. Entretanto, o absurdismo de Beckett não é restrito à dramaturgia, na medida que os romances traçam um paralelo sensível com esse movimento. Esse aspecto ajuda a entender o que temos discutido sobre a narrativa de *Molloy* (2014), uma vez que ela conjura o absurdo por meio desses mesmos mecanismos, desvelando a hostilidade existente entre a linguagem e a experiência do sujeito.

No romance em questão, deparamo-nos com uma narrativa esgarçada, que explora os processos de truncamento da sua própria composição, cujo objetivo é compreender a si mesmo. Veremos justamente que a ficcionalidade literária lança mão das disjunções narrativas, alinhadas aos procedimentos do absurdo, para estruturar um jogo dinâmico de espelhamento entre Molloy e Moran. A relação truncada do sujeito com a escrita se desenvolve sob o eixo da refração entre Molloy e Moran, geradora de incertezas. Por essa razão, procuramos aventar acerca dos impasses e dos dilemas envolvidos na criação escrita de si mesmo e como tal jogo ficcional é formado pela dissonância entre o sujeito que escreve e a sua narrativa.

Considerações sobre *Molloy* a partir das noções de sujeito, narrativa, ficção

O romance é aberto pelo discurso de Molloy, anunciando certos fatores que denotam ao leitor o estranhamento diante daquela história que se mostra, desde o início, errante e desconexa. Como já mencionado, Molloy ignora a razão pela qual se encontra no quarto de sua mãe e por qual motivo um homem vem visitá-lo com certa frequência para pedir seus escritos. Notar a situação o leva, num fluxo de pensamentos, a falar acerca do que se lembra, como um exercício de reconstituir o trajeto para que entenda as circunstâncias do seu atual estado. No entanto, esta tentativa

é, muitas vezes, truncada. O narrador se perde, se confunde, duvida de si mesmo: “Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras” (Beckett, 2014, p. 24).

Não por acaso, a trajetória de sua história é guiada por acontecimentos sem causalidade aparente, isto é, não há necessariamente uma origem prévia ou um nexo coerente para que uma ação desencadeie outra. Os aspectos da ilogicidade podem ser sublinhados de maneiras diversas, por exemplo, pelo fator de que um homem que não dobrava uma das pernas se locomovia exclusivamente por uma bicicleta:

Isso me permite observar que, mesmo aleijado como estava, andava de bicicleta feliz, naquela época. Aqui está como fazia. Prendia minhas muletas na barra superior do quadro, uma de cada, enganchava o pé da minha perna dura (esqueço qual, estão duras, todas duas, agora) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra (Beckett, 2014, p. 34).

Ao longo da narrativa, o relato de Molloy atravessa não só os problemas de compô-lo, como também da própria experiência enquanto sujeito nesses episódios. O fator observável é que tais inconsistências narrativas fazem jus aos obstáculos de sentido que parecem ser instaurados pela própria linguagem pela qual procura se comunicar. Durante a viagem, Molloy foi abordado por um policial quando descansava em sua bicicleta, da maneira que encontrou para acomodar as muletas e para se posicionar da forma mais confortável, visto o problema da perna. O motivo da abordagem é que o policial considerou a sua posição obscena:

Acabei entendendo que minha maneira de descansar, minha atitude durante o descanso, escanchado sobre a bicicleta, os braços sobre o guidão, a cabeça sobre os braços, atentava contra não sei mais o quê, contra a ordem, contra o pudor. Apontei modestamente para as minhas muletas e arrisquei alguns ruídos sobre a minha enfermidade, que me obrigava a descansar como fosse possível, e não como fosse devido. Pensei compreender então que não havia duas leis, uma para os sãos e outra para os inválidos, mas somente uma, à qual deveriam se curvar ricos e pobres, jovens e velhos, felizes e tristes (Beckett, 2014, p. 40).

O policial lhe solicita sua “papelada”, mas ele não carrega consigo qualquer documento, apenas os jornais que usa para se limpar quando vai ao banheiro. Confundindo-se sobre o que se tratava tais papéis, ele entrega os jornais ao policial, o que o faz ser levado à delegacia. O episódio desta prisão escancara ainda mais sua abjeção e sua falibilidade em se comunicar. Molloy não entende o que dizem a ele, não entende o que o pedem, não entende quem está ao seu redor. Com muita dificuldade, ele se lembra qual o seu próprio nome:

Sou tão pouco acostumado a que me perguntem alguma coisa que quando me perguntam alguma coisa levo tempo para saber o quê. E o defeito que tenho é que em vez de refletir tranquilamente sobre o que acabo de ouvir, e que ouço perfeitamente bem, tendo o ouvido bastante apurado, apesar de vetusto, me apresso em responder não importa o quê, provavelmente de medo que meu silêncio leve ao paroxismo a cólera do interlocutor (Beckett, 2014, p. 42).

Mais tarde, Molloy é liberado e continua a viagem, a qual tem como única orientação chegar à casa de sua mãe. Seu percurso continua, mas constantemente encontra obstáculos que o atrasam e que o impedem de avançar. Um dos empecilhos que ganha bastante destaque nessa trajetória se apresenta quando, com a bicicleta, atropela e mata o cachorro de uma mulher que caminhava com ele pela rua. A mulher, no entanto, aceita com tranquilidade o ocorrido, porque iam em direção ao veterinário para eutanasiá-lo, mas, em troca do contratempo, pediu que Molloy a ajudasse a enterrar o cachorro em sua casa: “Ela precisava de mim, para ajudá-la a fazer seu cachorro desaparecer, e eu precisava dela não sei por que motivos” (Beckett, 2014, p. 57).

Ao chegar à casa dessa mulher (de quem ele não tem certeza do nome) para pagar o que lhe deve, a narrativa dá a entender que se trata de algum tipo de cárcere: “Adormeci. Acordei numa cama, sem roupa. Tinham levado a imprudência ao ponto de me limpar, a julgar pelo cheiro que eu exalava, não exalava mais. Fui até a porta. Fechada à chave. Até a janela. Gradeada.” (Beckett, 2014, p. 62). Molloy não tem mais nenhum de seus pertences, nem mesmo suas roupas e sua bicicleta. Apesar dos incessantes pedidos para restituí-los, todos eles foram eclipsados. Além de ter tomado seus objetos, Lousse (seu possível nome) o drogava e o mantinha por perto. Por esse motivo, ele fazia pouca distinção entre aquilo que acreditava ter escolhido e aquilo que foi coagido a escolher devido a esses mecanismos que o encarceravam.

Na casa de Lousse, Molloy passava muito tempo no jardim. Embora lá houvesse uma cancela, que estava sempre aberta, ele não deixava o lugar, assolado por um comportamento um tanto quanto irresponsivo. Repentinamente, com a mesma naturalidade que observava constantemente a cancela aberta e a possibilidade de ir embora, ele abandona a casa de Lousse, sem se despedir. Nesse momento, ele continua o percurso do qual tinha sido retirado, primeiro, pelo policial, depois, pelo contratempo com Lousse e seu cachorro. Um outro marcante episódio da história de Molloy é uma figura que encontra no seu percurso, um homem na floresta a quem ele ataca e mata violentamente, usando as muletas para tal. Neste

momento, há uma certa evocação do absurdismo, encarnado pela indiferença perante o acontecimento, posto que segue o seu caminho, relatando-o sem remorsos.

Todo o restante do seu caminho é marcado por uma degradação física que cada vez mais se agravava, o que já era notado desde o período na casa de Lousse:

Tentemos enxergar com mais clareza este dilema. A perna já dura, sigam-me de perto, ela me dói, é um caso encerrado, e era a outra que normalmente servia de pivô, ou de pilar. Mas eis que essa última, devido provavelmente a seu endurecimento, que não se dava sem uma certa comoção por entre os nervos e tendões, estava começando a me doer ainda mais que a outra (Beckett, 2014, p. 111).

A sua viagem é continuamente interrompida por diversas readaptações necessárias para seu conforto de acordo com a piora progressiva da sua condição de saúde, especialmente nos jeitos de andar e de repousar. Por essa razão, o seu ritmo de caminhada se torna ainda mais lento, de modo que a dificuldade de locomoção se converte em quase uma completa imobilidade, pois passa a se mover rastejando-se. Além de perder a noção da passagem do tempo, Molloy tem dificuldade para encontrar uma saída da floresta. Quando finalmente consegue, ele cai dentro de uma vala, momento em que esta primeira parte da narrativa se encerra, e se encaixa com o início do relato, com Molloy imóvel e deitado.

É importante assinalar a característica dispersiva da narrativa de Molloy. Ele narra de maneira desconexa: dá sequência às ações, mas estas são constantemente interrompidas por ponderações internas, a partir de fatores que as despertam. Não há divisões de parágrafo sistemática, e seu raciocínio se faz dentro de um fluxo contínuo e errante. Os fatores que determinam a sua condição (o homem que lhe pede os escritos e lhe dá dinheiro e o desejo urgente de ir ao local onde está a mãe, de quem ele agora ocupa o quarto) lhe são desconhecidos, o que abole certos pressupostos de causalidades encadeadas e de explicações das circunstâncias que uma narrativa poderia oferecer. Ao invés, a narrativa se torna a forma pela qual procura descobrir o nexo causal entre eles. No entanto, ela não os fornece livremente tais explicações.

Como já mencionado, a narrativa de Molloy dá lugar à de Moran. Jacques Moran é um detetive particular imposto a encontrar Molloy por uma ordem trazida por Gaber, que chega à sua casa num domingo. Ao narrar esse acontecimento, ele anuncia ter sido o seu último momento de paz e felicidade. Além das informações que lhe foram trazidas sobre Molloy, Gaber também o orienta a levar o seu filho, também chamado Jacques. Jacques, um adolescente, irritava

profundamente o pai, que possuía curta paciência e pouca solidariedade com seus comportamentos e hábitos. Moran constantemente o repreendia de forma dura, sem contenções da sua raiva e irritação.

O restante do dia de domingo foi dedicado à organização da viagem e das pendências a serem resolvidas antes da partida. Desde o início, Moran se mostra extremamente rígido, sistemático e inflexível, postura que direcionava a todos os aspectos de sua vivência, na relação com o filho, com o trabalho e na convivência doméstica. No entanto, as resoluções do trajeto se acompanham de uma perda de todo o seu regramento: não consegue se planejar, tampouco visualizar as questões do caso e os seus desdobramentos. Molloy, para Moran, abre os caminhos para a ruína do seu *espírito metódico*: “Só queria considerar a princípio os aborrecimentos imediatos, os preparativos aos quais ele me obrigava. O cerne do caso Molloy, sempre evitava pensar nele. Sentia uma grande confusão me tomar” (Beckett, 2014, p. 139). Qualquer ideia sobre Molloy lhe é impossível, o que torna improvável a assimilação do caso:

O fato é que ainda não começara a encarar seriamente aquele caso. E fico ainda mais surpreso porque um desleixo desses não era do meu caráter. [...] E em vez de concentrar nisso todos os recursos do meu espírito e da minha experiência, divagava sobre as fraquezas do meu sangue e as peculiaridades dos que me cercavam. E no entanto o veneno agia em mim, o veneno que acabaram de me dar. Me mexia sem parar na poltrona, passava as mãos sobre o rosto, cruzava e descruzava as pernas etc (Beckett, 2014, p. 137).

Ou seja, a degradação de Moran tem início quando é solicitado a procurar por Molloy. O incômodo com a tarefa, ou melhor, com Molloy, é motivo do descontrole dos seus sistemas há muito esquematizados; Moran se distancia de si mesmo ao aproximar-se de Molloy:

Foi então que se viu essa coisa sem precedentes, Moran se preparando para partir sem saber em que se empenhava, sem ter consultado mapas nem horários, não tendo considerado a questão do caminho e de suas etapas, descuidado quanto às perspectivas meteorológicas, tendo apenas noções confusas sobre o equipamento que era importante providenciar, sobre a provável duração da expedição, sobre a quantia de dinheiro que precisava e até sobre a natureza do trabalho a empreender, e conseqüentemente, sobre os meios de colocá-lo em prática (Beckett, 2014, p. 171).

Ao partir em viagem, os obstáculos em concluir seu planejamento se expõem, e o descontrole de Moran ganha outros contornos, admitindo a forma de uma ruminação claudicante, que vale tanto para o estado mental, suspendendo os sentidos, quanto para o corpo que começa a falhar, de modo que uma das pernas começa também a endurecer, como consequência de uma dor que tinha lhe acometido primeiro o joelho, e posteriormente imobilizou a perna. Esses desconcertos tornam a caminhada com o filho bastante divagante, além de acompanhada por uma preocupação expressiva com os mantimentos e o cálculo de sua duração. Moran se incomoda com tudo o que lhe escapa do controle, e enfrenta a viagem acompanhado da falha progressiva da sua perna, o que o obriga a adaptar seu cotidiano de acordo com o que a condição o permitia. É por essa razão que ele orienta o filho a comprar uma bicicleta. No momento de ausência de seu filho, que parte para cumprir a sua ordem, algumas figuras passaram por onde ele se abrigava. Uma delas é um homem a quem mata violentamente (assim como Molloy também o fez), e esconde-o na floresta.

Mediante as diversas violências do pai, Jacques desaparece, ao que tudo indica, fugindo dele. Revela-se aí um aspecto contraditório: aquele que detestava o filho e o seu comportamento, passou a sentir sua falta. Isso assinalou o agravamento do processo de decadência de Moran. Enquanto sofria a saudade do filho, Gaber reaparece, mas dessa vez no local de seu acampamento. A orientação se modificou, e Moran devia abandonar a tarefa e retornar à sua casa.

Nesse momento, a luta de Moran se torna o percurso do retorno, que enfrenta a dificuldade de locomoção. A truncada mobilidade se encontra com o desmantelamento mental, evidenciado por perguntas desconexas que sugerem sua desestabilização. Ele mesmo parece notar sua confusão e a sua mudança: “Mas a ideia de envelhecimento não era exatamente a que se apresentava a mim então. E o que via se parecia mais a um esmigalhamento, a um desmoronamento raivoso de tudo aquilo que desde sempre me protegera daquilo que desde sempre estava condenado a ser” (Beckett, 2014, p. 203). Certamente, esses fatores fizeram com que o caminho fosse bastante longo: “Recebi a ordem de voltar em agosto, em setembro no máximo. Cheguei em casa na primavera, não quero ser mais preciso. Logo, tinha caminhado todo o inverno” (Beckett, 2014, p. 224). Quando completa um ano após a data em que partiu em viagem, Gaber retorna uma última vez para solicitar a escrita do relatório da busca por Molloy, o qual Moran penosamente começa a escrever. Isto repete o caráter circular de ambas as partes do romance, uma vez que o relato é finalizado no momento de início da narração de Moran.

Embora notemos que ambos os personagens travam uma luta contra a narrativa e o seu processo de constituição, o ponto de partida do conflito se difere. Em Moran, o leitor acompanha um percurso de declínio, ao contrário de Molloy, que já de início enfrenta uma certa espiralação dos pensamentos e da memória. Ela parte de uma organização sintética de ação até chegar a uma série de perguntas incompreensíveis, saltos, períodos curtos e truncamentos. Isto significa que a progressão da degradação física e mental dos personagens repercute na constituição narrativa, que é tecida por entre os obstáculos da sua composição. Desse modo, a dissolução de Moran forja o confronto com a tarefa da escrita do relatório, o que deu origem à narrativa a qual lemos.

Ainda que não se apoderem da narrativa de bom grado, Molloy e Moran narram de forma consciente, e estruturam, na interioridade da narrativa, aquilo que os atrapalham ou desviam da conclusão da escrita. Molloy assume que está “inventando um pouco talvez, embelezando talvez, mas no geral era assim” (Beckett, 2014, p. 25), enquanto Moran diz que

Não tenho a intenção de contar as diversas aventuras que nos aconteceram, a mim e ao meu filho, juntos e separadamente, antes de nossa chegada ao país de Molloy. Seria enfadonho. Mas não é isso que me detém. Tudo é enfadonho, neste relato que impõem a mim. Mas o conduzirei do meu jeito, até certo ponto (Beckett, 2014, p. 203).

Alguns dos elementos narrativos mencionados, a circularidade da estrutura, a falibilidade da comunicação, a interrupção do raciocínio contínuo e coerente e a degradação física e mental do sujeito sublinham os dispositivos absurdistas comuns da obra de Beckett⁴. Conforme é explicitado por Johson (2021), o absurdismo em Beckett se integra às rupturas do século XX, e nessa medida, participa da reorganização filosófica da noção de sujeito. Desse modo, “a psique deteriorada foi submetida a estresses e ansiedades exercida pelas pressões e limitações da realidade, explorando a natureza fragmentária do sujeito. Confusão e isolamento regulam a montagem absurdista” (Johson, 2021, p. 106, tradução nossa)⁵. Isso sig-

⁴ É possível traçar um paralelo de tais dispositivos do romance com a obra teatral de Beckett, confirmando como o *teatro do absurdo* se estende para além do texto dramático. Em *Krapp's Last Tape*, notamos a característica da circularidade narrativa, somada à *dobra* do sujeito que pondera sobre si mesmo ao escutar antigas fitas gravadas quando era mais jovem. Além disso, em *Esperando Godot*, o aspecto da ilogicidade e da estética do absurdo se reforça na medida em que os personagens da peça não esclarecem quem é Godot e porque esperam por ele. Entretanto, permanecem esperando, a despeito da razão incerta pela qual o fazem.

⁵ No original: “The dilapidated psyche has been brought under stress and anxiety from the pressing confines of reality, exploring the broken nature of the self. Confusion and isolation rule the absurdist setting”.

nifica, acompanhando a discussão, que o absurdo se incorpora aos esquemas de dissolução do sujeito e às suas novas demandas e inquéritos. No caso de *Molloy*, tais dispositivos absurdistas engendram modos de explorar exaustiva e criativamente os percalços envolvidos no exercício da linguagem e da representação, sublinhando a cisão da subjetividade entre a experiência, a memória e a escrita.

É válido observar que tais aspectos reforçam a impossibilidade de coincidência total entre o *sujeito que escreve* e o *sujeito da escrita*. O caráter reticente desta narrativa, originadora de dúvidas e incertezas até mesmo para quem as escreve, remete à não-equivalência entre estas duas categorias, visto que as suspensões da narrativa se mostram sobretudo como tensões produzidas pelo exercício autorreflexivo. Sem dúvidas, essas constatações convergem ao caráter de fragmentação constituinte da subjetividade autoconsciente, e ao modo como a fricção entre sujeito e narrativa é operada pela ficcionalidade literária.

No que concerne à longa tradição filosófica ocidental, o esforço sobre o problema do princípio moderno de subjetividade foi feito de diferentes maneiras, o que os pesquisadores Elías Palti e Rafael P. Bonilla detalharam no texto “El concepto de sujeto como problema”. Os autores indicam que as elaborações sobre o sujeito se concentraram numa antinomia entre um sujeito autocentrado, correspondente ao projeto moderno de universalidade, e um sujeito fragmentado, cindido, que se vê fora dos esquemas de racionalidade capitalista. Essa divisão binária, entretanto, oculta as outras diversas concepções de sujeito que apareceram historicamente. O argumento tecido pelos autores é de que esse antagonismo deve ser superado. Na medida em que a interrogação do sujeito é atravessada pelas instâncias ontológica-política, teleológica e históricas, as formas de instituição do conceito desta categoria dependem de tais instâncias articuladas. Elas se reformulam, formando novos contextos, que modificam, por sua vez, as formas de se aproximar dele. Dessa forma, a concepção de sujeito será índice da compreensão da realidade na qual ele é o princípio constitutivo. Tal diagnóstico dos autores escancara o caráter contingente dos fundamentos da concepção: a aproximação do problema do sujeito se deve ao contexto, formulando, a partir dele, seus princípios, que orientam a compreensão do mundo.

Certamente, sair da contraposição apresentada renova os inquéritos pelos quais nos apoderamos da questão do sujeito e da subjetividade. Partindo desse pressuposto, *Molloy* também deve escapar da antinomia. Não podemos, em uma narrativa como essa, fazer coro ao eu absoluto e racional, mas também parece improvável uma tentativa de abolição da noção do *eu* enquanto categoria e de

desmantelar a importância da experiência subjetiva, o que foi o objetivo das escolas de pensamento do início do século XX, o formalismo russo e o estruturalismo francês, balizando-se pela defesa ora da imanência do sentido literário, ora da autonomia do texto. Contudo, seria fácil pensar o romance em questão dentro do arquétipo de um sujeito cindido, a considerar as características da história.

A tradição do sujeito fragmentado, longamente elaborada pelos românticos alemães, assinala uma correlação entre fragmentação e autorreflexão, o que pode ser transportado prontamente para o quadro de um romance de sujeitos *em declínio* ao narrar suas respectivas histórias. Mas *Molloy* opera quase um contraponto de seus efeitos. Como discorrido por leitores do romantismo alemão, como Walter Benjamin e Márcio Suzuki, a fragmentação romântica diz respeito à cisão do *Eu* em *Outro*, gesto cujo resultado é a própria forma da obra de arte. No entanto, em *Molloy*, a fragmentação aliada à autorreflexão adquire outros contornos. A autorreflexão, entendida aqui como o exercício de entendimento de si mesmo, engendra uma narrativa de um *eu* em processo de esmigalhamento junto à tentativa de constituir a linguagem do seu relato. Ao contrário, os românticos determinam que a reflexão possibilita a autolimitação da obra de arte, isto é, a atividade consciente demarca seus contornos, impedindo que sua forma seja ultrapassada pela auto-crítica, e sim constitutiva dela. Por sua vez, em *Molloy*, o *eu* não se torna absoluto enquanto arte, e tampouco reforça sua completude como nos românticos, mas encontra impasses com a sua própria forma. Não se deixa de notar, também, que a degradação física de Molloy e Moran acompanha o esgarçamento da narrativa: ambos procuram vencer suas respectivas obstruções.

Esses fatores constatarem que a fragmentação dos narradores não culmina no *gênio romântico*, e está longe dos ideais absolutos e incorruptíveis da obra. Porém, a fragmentação é fundamental para a compreensão do romance, uma vez que cada um de seus narradores, enquanto sujeitos e objetos da criação narrativa, projetam-se para fora dela, e espelham-se no seu outro. Isto significa que as obscuridades da narrativa e a fragmentação do sujeito fornecem o espaço para que o *si* e o *outro de si mesmo* se relacionem pela distorção e refração de suas imagens provocadas pela narrativa. Nesse sentido, a questão do espelhamento começa a ser desenhada com mais clareza.

Podemos chamar à discussão a obra *O si mesmo como um outro* (2019), do filósofo Paul Ricoeur, que faz incidências interessantes com o raciocínio desenvolvido. A questão majoritária da qual ele se ocupa é o problema da *identidade*, i.e., aquilo que constitui as condições para o reconhecimento de *si mesmo*. Para tratar deste

assunto, em um dos capítulos, Ricoeur postula que reconhecer-se como *mesmo* deriva de compreender-se dentro do plano temporal da existência humana, o que depende da configuração narrativa. Ou seja, o vínculo entre *identidade* e *narrativa* é o de tornar a consciência de si uma consciência narrada, o que estabelece a relação do *si mesmo* com o tempo. Mas, como a temporalidade atua no inquérito de conhecer a si mesmo e, sobretudo, de permanecer enquanto si mesmo, *apesar* da passagem do tempo? A problemática que concerne a permanência do tempo é compreendida por Ricoeur como uma das principais dificuldades da garantia do *mesmo*, visto que ele atua especialmente enquanto processo de dessemelhança, a se considerar as transformações que acompanham o movimento temporal. Entretanto, há um caráter imutável na ideia da *mesmidade*, que confronta dialeticamente a reorganização do *si* perante as mudanças do tempo. Isto indica que a unidade de reflexão e autoexame (o *si*) confronta um *outro*, que, nesse contexto, é o tempo. Desse modo, a identidade na narrativa consiste na configuração de si temporalmente, compreendendo a permanência enquanto índice da sua autoconsciência. Tais ideias do filósofo ressaltam dois aspectos válidos para o assunto: que a formação da identidade é uma *compreensão narrada*, e que a atestação de si passa por um *outro*.

Nesse sentido, a categoria de autorreflexão constitui-se em relação dialética com o que lhe é externo, ao que não é o seu idêntico, ou seja, com a alteridade que, inevitavelmente, está contida na sua identidade. É por esse motivo que a identidade narrativa não pode ser estável, mas de constante reinvenção. No romance de Beckett, é possível pensar nesses termos quando relacionamos a contiguidade dos narradores com a autoconstituição narrativa. Os personagens se apresentam inicialmente em assimetria radical, mas o despedaçamento da narrativa os concilia na abjeção. Cria-se uma tangência entre Molloy e Moran como resultado das suas próprias errâncias; eles escapam os contornos narrativos, tornam-se, quase, um e outro. Esse tipo de fragmentação funciona bem para pensarmos num jogo de espelhamento entre os personagens.

Quando se pensa em um espelho, à primeira vista imagina-se que o objeto que aparece na sua superfície é o prolongamento imediato daquilo que é colocado em sua frente, até mesmo pela função prática em que ele é usado cotidianamente. Tal visualização é permitida em virtude da reflexão, que projeta uma imagem por meio de determinados jogos de luz. A ideia da projeção conduz ao efeito de visualização a que o espelho é responsável: duplicar o objeto, desdobrando-o para fora de sua existência física, e fazendo-o aparecer também como imagem virtual da sua presença. Levando em conta esse pressuposto, a imagem não concentra a totalidade

do objeto do qual ela é refletida. Ela depende de uma espécie de distorção que, a depender das medidas e formas, concilia os raios de luz de diferentes maneiras. Assim, há uma abertura seguida da cisão entre o objeto e a imagem refletida. A criação ficcional de *Molloy* (2014) se encarna sob esses pressupostos. De início, tem-se postulado que o romance se divide em dois, com dois sujeitos que tentam narrar suas próprias histórias e obstinadamente falham, apesar da insistência. A narrativa rompe-se, a todo instante, pela impossibilidade radical de coincidência entre a linguagem e a vida, dando a ver as rupturas e os obstáculos da experiência do sujeito que se estendem ao próprio texto. Sob esse viés, o exercício ficcional desmancha qualquer possibilidade de reconstituição direta e realista do percurso dos personagens e torna-a uma confusão mútua de suas imagens, que se projetam uma na outra na narrativa. Dessa maneira, em *Molloy* (2014), cada parte parece ser o espelhamento da outra. Observamos que, como no espelho, os narradores não se transferem prontamente, mas dobram a sua própria imagem, interrompendo a coincidência total, embora ainda seja possível traçar as suas semelhanças.

Na leitura do romance, um desses aspectos são as partes correspondentes nas trajetórias dos dois personagens, o que pode facilmente levar a crer que Molloy e Moran são a mesma pessoa. Diversos fatores da história sugerem essa leitura, como o homem que lhes solicita os escritos, o assassinato violento, o homem com o seu cachorro e, principalmente, a perna doente, que para de dobrar e impede a locomoção de que tanto precisam para chegarem aos seus destinos. Entretanto, a partir da ideia de espelho, não se pode considerar que um dos personagens é o *objeto a ser refletido* e o outro sua *imagem projetada*. Na verdade, em *Molloy*, é feita uma reflexão particular, cujo efeito se aproxima da imagem formada por espelhos colocados frente a frente, que se lançam ao outro em projeção infinita, sem que seja possível encontrar as origens e o núcleo da reflexão, como uma montagem *mise en abyme*. O espelhamento se amplia para a narrativa, uma vez que os aspectos de semelhança entre Molloy e Moran se reorientam e se distorcem ao longo de seus percursos. Em outras palavras, os relatos de Molloy e Moran apresentam tangências que criam pontos de fissura entre as histórias: o contato faz com que, ao mesmo tempo, as semelhanças e as distorções possam ser percebidas. Não por acaso, a ficção é o dispositivo fundamental para tal arranjo, na medida em que consolida a confusão mútua como recurso para a degradação de si mesmo ao longo da narrativa.

A partir dessas ideias, é possível notar como a tangência entre Molloy e Moran pode ser pensada através das noções de refração e distorção do espelho. Por vezes, Molloy e Moran se confundem, e chegamos a acreditar que se trata da mesma

figura. Todavia, ambos nos fornecem índices para não confiarmos plenamente nos seus relatos, uma vez que declaram a abjeção da memória, a dispersão do fluxo de raciocínio e a dissimulação de acontecimentos da história. Nesse sentido, acompanhamos Vasconcellos (2022) ao afirmar que “Duvidar e provocar a dúvida, de fato, parece ser o *modus operandi* desse romance. Não seria exagero afirmar que a prática da dúvida e o cancelamento programático da certeza são seu método de organização” (Vasconcellos, 2022, p. 211). Assim, o dispositivo de espelhamento figura como a relação insólita entre o sujeito e a escrita reside justamente na impossibilidade de determinar precisamente seus contornos; não sabemos quem é Molloy e duvidamos de Moran.

Certamente, os efeitos produzidos pelo espelhamento entre os personagens se relacionam com as incertezas e as indefinições engendradas pela estética do absurdo: a imprecisão da origem e a refração mútua das suas imagens, que provocam a falta de delimitação completa de um e de outro. Isso significa que as lacunas narrativas e as ilogicidades presentes em seus relatos contribuem para a contestação dos pressupostos do sujeito absoluto e entusiasta com a capacidade autorreflexiva, afastando-se especialmente da subjetividade formulada por Montaigne. Assim, elas se conectam à falência da confiança na consciência.

Conforme tem sido abordado, *Molloy* é composto por duas histórias friccionadas, tangíveis uma na outra por pontos de contato que geram dois efeitos. De um lado, essa estrutura permite uma mútua identificação entre as partes; de outro, por essa mesma identificação, são criadas regiões de atrito e de distanciamento. O espelhamento coloca tal dinâmica à vista na medida em que a projeção dos dois sujeitos na narrativa concilia as histórias em duplicata, necessariamente invertidas, mas que convergem nos impasses da escrita e na degradação que enfrentam. Desse modo, o espelho permite o reconhecimento do *objeto refletido*, ainda que distorça por completo suas formas, como aqueles dos parques de diversões que aumentam, diminuem, entortam quem se dispõe de frente a eles. Em suma, o espelho é um dispositivo ficcional para potencializar a distorção e a refração entre sujeito e narrativa ao metamorfosear e confundir Molloy e Moran.

A cisão e o reconhecimento do espelho, estendido à dinâmica de Molloy e Moran, acompanham as premissas da ficcionalidade literária, especialmente aquelas postuladas por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* (2013). Em um dos capítulos da obra, Iser arquiteta a teoria da ficção a partir da oposição entre dois mundos, o mundo real e o mundo dos pastores, esquematizado pelo romance pastoril. A oposição, no entanto, não desvela um sentido antagônico entre estes

dois mundos, mas os coloca *em relação*. Tendo esse fator em vista, o autor discorre sobre uma relação de duplicação: o mundo dos pastores duplica o mundo real, ato imaginativo aquém da simples imitação:

O mundo pastoril não só aponta para outro mundo; ele duplica, antes de mais nada, sua realidade de referência, à medida que inscreve, através da pictorialidade por ele projetada, uma mudança em sua facticidade. Assim, vem à tona a ligação estreita que caracteriza a relação de dois mundos. Se o mundo dos pastores é duplicado por uma realidade de referência, esta é duplicada pelo repertório bucólico de imagens e ganha, assim, o estatuto de uma realidade do possível (Iser, 2013, p. 80).

Em outras palavras, o mundo real e o mundo dos pastores possuem uma relação de contiguidade. Por um lado, a duplicação aponta para o fato de que o mundo dos pastores não se exime das similitudes com o mundo real, uma vez que evidencia a remanescência de alguns de seus aspectos. Por outro, a presença do mundo real denotará no mundo dos pastores, especialmente, os aspectos de divergência existente entre eles, de modo que haverá a clara distinção feita por uma operação literária que os apartou. Assim, a montagem de dois mundos no romance pastoril implica no traço distintivo da ficcionalidade literária, isto é, trata-se “uma negatividade que possibilita a copresença de posições incompatíveis entre si” (Iser, 2013, p. 120). A ficcionalidade opera, portanto, sob dois vieses: é um dispositivo de *transgressão*, bem como conserva os elementos do campo referencial de que partiu.

O entendimento de Iser (2013) da ficcionalidade literária pode coincidir com a metáfora do espelho que temos discutido. Lembremos que o espelho cria uma imagem estendida; projetando as luzes, a superfície do espelho duplica a totalidade do objeto porque cria uma extensão dele. Entretanto, essa extensão é necessariamente *diferente*, é *outra* em relação ao objeto projetado, precisamente porque passou pela distorção decorrente da projeção de imagens. Isto significa que a duplicação produzida pelo espelho mantém a *diferença* de perspectiva, ao mesmo tempo em que retém a virtualidade daquilo que é refletido, conservando a possibilidade de reconhecimento do objeto. O espelho cria, portanto, uma espécie de simulacro, uma dobra que se refere, a todo tempo, ao seu lugar de origem.

A ideia de que a ficção suscita um atrito através do recurso do espelhamento, engendrando *fricções*, torna-se ainda mais clara com a proposta de que ela é composta pela transgressão e pela integração dos elementos aos quais pretende instituir a ruptura. A ficção reivindica a *copresença* dos dois gestos, tanto da seleção das estruturas comuns quanto do arranjo ficcional que torna perceptível a

distorção realizada pelo texto. De modo paralelo, o jogo de espelhamento pode ser compreendido desta maneira. O espelho lança a projeção do objeto para fora de si mesmo, duplica-o, resultando em uma presença *outra* cujo resultado é uma formação imagética particular dos jogos de luz. Entretanto, isso não significa que a distorção causada pela projeção impeça o reconhecimento do objeto refletido. O espelho permite, por esse motivo, um reconhecimento por *metamorfose*. Isto quer dizer que o objeto duplicado esquematiza uma relação de alteridade com o objeto refletido, na qual é percebido pelo *outro* de si mesmo, como seu espectro invertido. Certamente, tais ideias não deixam de se aproximar da dialética argumentada por Paul Ricoeur, de modo que a alteridade de Molloy e Moran se concretiza na dissimulação narrativa provocada pelos seus relatos.

O espelhamento entre Molloy e Moran é, desse modo, um agenciamento ficcional que estrutura rupturas na autoconsciência narrada. Desse modo, ao abrigar a distorção mútua de Molloy e Moran, a narrativa ficcional lança os personagens para fora dos contornos que constituem narrativamente, fragmentando, também, o espaço de elaboração de si mesmo. Molloy está doente, imóvel, mas escreve sua história, com as dificuldades nela implicadas. O que nela podemos crer? Moran se dissimula no relatório; faz crer que toda a sua história é produto do seu estado de degradação. A única coisa que nos apegamos é que *algo está a ser escrito*. Nesse processo, as implicações da escrita difícil e truncada se encontram com a dúvida das suas respectivas identidades, de modo que o desafio da linguagem origina imagens deslocadas e refratadas do relato. O resultado será, ao fim e ao cabo, a duplicação ficcional dos personagens.

Esse horizonte de raciocínio certamente remete ao problema do sujeito e da escrita de si. O sujeito que toma a narrativa como espaço de elaboração de si mesmo encontra-se com os impasses da escrita, que não pode dar à luz a uma correspondência completa. O próprio impulso autorreflexivo que motiva escrever sobre si mesmo já é fruto de uma cisão, uma vez que deve criar-se em outros termos para cumprir este objetivo. No caso deste romance, a cisão do sujeito autoconsciente se prolonga a uma narrativa dividida em duas partes as quais, por sua vez, apresentam uma relação de contiguidade e concessão. Dito de outro modo, os relatos de Molloy e de Moran rompem o pressuposto representacional da narrativa ao demonstrar como, no exercício autorreflexivo, há um caráter instável: o *eu* persiste em se integrar dialeticamente a um *outro*. Nessa esteira de pensamento, a ficção tem o papel de realizar o corte criativo entre a elaboração narrativa consciente e a experiência reflexiva do sujeito.

Considerações finais

Em suma, notamos em *Molloy* uma forma literária particular em que a constituição de *si mesmo* pela escrita é atravessada pela ficcionalidade, forjando uma dinâmica de espelhamento entre os seus narradores. Em outras palavras, o romance de Beckett traz consigo dois narradores que se movem pelo exercício autorreflexivo, ficcionalizando a constituição narrativa propriamente dita, ou seja, a atividade autoconsciente de escrever sobre si. Nesse sentido, a obra se constitui pelo desfiamento da narrativa como dispositivo estético-ficcional do romance. Naturalmente, um aspecto que de imediato é problematizado é a impossibilidade da representação realista de si mesmo no exercício literário autoconsciente, de modo que perseguir a verossimilhança exclusivamente não garante o seu sucesso. Dessa forma, *Molloy* é constituído sob o fantasma da impossibilidade da totalização de um *eu* que, entretanto, persegue formas de coerência interna. Esta característica revela a sua condição insólita; a reconstituição dos seus trajetos pela narrativa se torna substancialmente a razão da falência progressiva do corpo e da mente: revisitar e escrever acerca do percurso enfrentado se encontra com o esmigalhamento provocado por aquele mesmo percurso. Molloy se perde no caminho, sua saúde se degrada ainda mais, e não sabe se encontrou a mãe, enquanto Moran sofre o abandono do filho e perde o movimento da perna, que passa também a não se dobrar mais. Sob esse viés, a atestação de si mesmo se vincula à atestação da sua decomposição.

Para os personagens, narrar é o estabelecimento de uma luta; lutam contra a memória, contra a doença, contra a linguagem e contra os obstáculos que aparecem em seus caminhos: “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação” (Beckett, 2014, p. 49). Tais impasses são a forma que a narrativa explora as fissuras desses sujeitos: a abjeção por que passam empurra os limites da compreensão de si mesmo para além da noção de totalidade organizada. Certamente, isto não culmina na abolição destes sujeitos, mas aponta para as possibilidades abertas pelo ficcional cuja causa primeira é o exercício autorreflexivo. Por essa razão, *Molloy* não pode ser compreendido como um romance composto por duas histórias de fracasso. Os relatos de Molloy e Moran não são pedidos de resgate do seu sofrimento. Assim, usufruindo dos recursos do espelhamento e dos dispositivos absurdistas, a ficção se mostra como uma forma pela qual a errância da consciência também ganha contorno na linguagem: “É na tranquilidade da decomposição que me recordo

dessa longa emoção confusa que foi a minha vida, e que a julgo, como dizem que Deus nos julgará e com a mesma impertinência” (Beckett, 2014, p. 46).

REFERÊNCIAS

- BAIR, Deidre. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Summit Books, 1990.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Krapp's Last Tape and other dramatic pieces*. New York: Grove Press, Inc, 1960.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução por: Márcio Seligmann. 1ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1993.
- BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of modern age*. Trad. Robert M. Wallace. Massachusetts: MIT Press, 1985.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2018. Edição digital.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JOHNSON, Evan. Absurdism: the catalyst of self-dissolution in Samuel Beckett and T. S. Eliot. *Citations Journal of Undergraduate Research*, LaGrange, v. 18, p. 102-110, 2021.
- MONTAIGNE, Michel. *Os Ensaíos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PALTI, E.; BONILLA, R. El concepto de sujeto como problema. In: PALTÍ, E; BONILLA, R. *El concepto de sujeto en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2019.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.
- VASCONCELLOS, C. M. de. O Gênio Maligno de Samuel Beckett: o romance posto em dúvida. *Literatura e Sociedade*, v. 27, n. 35, p. 203-215, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p203-215>. Acesso em: 29 de junho de 2026.

Recebido em: 06/12/2025

Aceito em: 15/07/2026



Martim e o estado provisório com os vegetais em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector

Martim and the provisional state with vegetables in *A maçã no escuro*, by Clarice Lispector

Fabício Lemos da Costa

Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED-AP)

fabicio.lemos1987@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a experiência da personagem Martim com os vegetais no romance *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector (1920-1977). Nessa aproximação com o orgânico, observa-se a suspensão de identidades fixas, o que permite a emergência de uma relação provisória com as plantas. Nesse sentido, o vegetal se configura como um campo de relações rizomáticas, no qual se evidencia um mundo desorganizado, informe e em constante crescimento. Nesse estudo, assim, interpretamos o contato Martim-vegetal como momento que inaugura uma radicalidade no encontro com o Outro em sua singular diferença. Estamos, pois, no campo do devir. Para este trabalho, recorreremos aos estudos de Coccia (2018), Deleuze e Guattari (1995), Nascimento (2012, 2019, 2021), Sousa (2012), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *A maçã no escuro*; Clarice Lispector; Vegetais.

ABSTRACT: This article aims to analyze the experience of the character Martim with vegetables in the novel *A maçã no escuro* (1961), by Clarice Lispector (1920-1977). In this approach to the organic, a non-identity is inaugurated, with a certain provisional relationship with plants emerging. Furthermore, in this so-called organic plant, in the “presence” of rhizome, a whole disorganized world is confirmed, growing formless and alive. Thus, this study interprets the Martim-vegetal contact as a moment that initiates a radical encounter with the Other in its singular difference. We are, therefore, in the field of becoming. For this work, we draw upon the studies of Coccia (2018), Deleuze and Guattari (1995), Nascimento (2012, 2019, 2021), Sousa (2012), among others.

KEYWORDS: *A maçã no escuro*; Clarice Lispector; Vegetables.

Trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas — com os limites ocultos pelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearam cheios, macios.

(Lispector, 1961, p. 15)

Assim se prenuncia a vida, insubsumível ao momento presente e anunciada pelo reino vegetal.

(Nascimento, 2012, p. 82)

O romance *A maçã no escuro*, publicado pela primeira vez em 1961, pela Editora Francisco Alves, apresenta aparentemente um enredo simples. Trata-se da história de Martim, personagem que se encontra em fuga por um suposto crime cometido. No momento que inicia a narrativa, o homem se hospeda em um hotel vazio, onde passa uma noite. Desconfiado do dono do lugar, o sujeito deixa o hotel. Em caminhada, depara-se, inicialmente, com um jardim da “era terciária”. É sobretudo neste ambiente primário que o fugitivo inicia sua relação/contágio com a vegetação. *A maçã no escuro*, “ficção que inclui uma fruta no título”, como lembra Nascimento (2021, p. 42), além de animal e mineral, é todo vegetal — perfaz-se em expansão, encontro e mistura.

Para início do presente estudo, pensemos o nome do fugitivo. Martim, do latim “martinus”, remete à “qualidade” de marcial e belicoso, sendo ligado à disputa e às armas. Nesse viés etimológico, faz-se referência a Marte, o deus da guerra. Adiantamos que a nossa leitura comunga da ideia de que o homem, à medida em que se aproxima da vivência vegetal, passa a desligar-se do sentido ocidental do guerreiro heroico, neutralizando-o. Abandonar o valor bélico, então, significa descolonizar o sentido da conquista, vocábulo que tradicionalmente pertence ao seu campo significativo.

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2013, p. 225) mostra que o “herói” é, de forma geral, “o protagonista, ou personagem principal”. Do termo, atentemos para o comentário que afirma ser a figura heroica na Antiguidade Clássica um “ser fora do comum”, assemelhando-se, em certo sentido, com os deuses, pois ele era capaz de praticar ações “sobre-humanas”. Ao colocar Hércules como modelo, o crítico evidencia que o “herói literário caracteriza-se pela valentia, a coragem física e moral” (Moisés, 2013, p. 226). O heroísmo encontra-se presente na maneira de apresentar as “belas ações”, imbuído de uma questão fundamental, isto é, pôr em evidência a fama e a glória do indivíduo.

Ressalta-se que este retrato moral da figura clássica difere do que se poderia chamar de “herói” moderno, sendo ele esvaziado da completude de “indivíduos íntegros” do romance tradicional, anterior à modernidade, explicado por Anatol Rosenfeld (2009, p. 85) no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”. Rosenfeld (2009, p. 88) diz que na modernidade há um interesse por uma certa “substância anônima do ente humano”, no qual este “ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da ‘individualização’”. O argumento é crucial para interpretarmos a produção ficcional de Lispector, na medida em que a obra da escritora revela um viés que leva os homens ao anônimo, sendo o apelo orgânico um motivo do esvaziamento de qualquer sentido glorioso e individual na narrativa — fuga da fama épica. Para Moisés, “a poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos” (Moisés, 2013, p. 155). Assim, considerando que o “nascimento do herói” em *A maçã no escuro* deve ser problematizado conforme o entendimento do romance moderno, é justo olharmos com atenção o projeto ficcional de Clarice. Nele, projetos heroicos — dentro do modelo ocidental — não se sustentam.

No presente estudo, é importante considerarmos aquilo que Rosenfeld chama de “desrealização”. Usando a pintura como questão inicial, compreende-se que na modernidade ela “deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica” (Rosenfeld, 2009, p. 76). Neste bojo, ainda segundo o estudioso, em “atualidade imediata” convocada pelo presente vivido, o herói moderno perde a completude, fragmentando-se. Nele, como afirma Rosenfeld (2009, p. 86), percebe-se uma “verdadeira desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual”.

Desse modo, como forma de expressar a heterogeneidade do indivíduo, o imaginário botânico pode configurar um discurso marcado pelo indomesticado e pelo inclassificável, funcionando como imagem de integração radical, à maneira de um cipó que se enrosca e se expande. Sob o enfoque deleuziano, como argumenta Sousa (2021, p. 35), trata-se da possibilidade de pensar uma ficção clariciana como “rizomática”, conceito que permite problematizarmos o viés vegetal nessa literatura — como as raízes, partes vegetais que têm vocação ao entrelaçamento¹. Na égide dessa discussão, poder-se-ia dizer que a heterogeneidade faz parte do projeto estético de Lispector, como argumenta Sousa (2012, p. 26), cujo significado

¹ Cf. Mancuso, 2019, p. 13: “Assim, para utilizar recursos do meio ambiente, as plantas se valem, entre outras coisas, de uma rede de raízes refinada, constituída por ápices que se desenvolvem de forma contínua e exploram o solo.”

implica, em “zona de fronteira”, a “exclusão de qualquer tipo de hierarquização e propõe a instauração de um espaço de errância” (Sousa, 2012, p. 26). Neste ínterim, com esta capacidade multiplicadora², quiçá “disseminadora”, é que podemos compreender o itinerário de Martim do romance *A maçã no escuro*. Seu caminhar revela encontros com os outros viventes, sendo possível ser contagiado em devir³, a exemplo dos vegetais — é o lado floresta em evidência.

Da parte florestal, compartilhamos do pensamento de Evando Nascimento (2021) no ensaio “Floresta é o mundo: o pensamento vegetal”. Segundo o autor, “o conceito de floresta é essencialmente relacional: tudo está conectado, tudo é compartilhável, e há que se cultivar esses espaços em-comum, que nossas irmãs as plantas propiciam” (Nascimento, 2021, p. 99). No que tange às recentes análises da presença das plantas na produção literária — “virada vegetal”⁴ —, podemos citar Evando Nascimento como pesquisador que tem se dedicado no presente tema. No fundo, essa “virada” que tem os vegetais como fundamento engendra oportunidades de pensar, como argumenta Nascimento (2021, p. 23), ficções de uma possível “fitoliteratura” — “inspiradas em rastros clorofílicos” — e que tenciona problematizarmos todo um mundo orgânico para além do “zoocentrismo”. Vale ressaltar que mesmo aparecendo em muitas narrativas de Lispector, como se dá no romance aqui estudado, a diversidade vegetal clariciana, em toda a sua complexidade botânica, ainda tem reduzida relevância junto à fortuna crítica da autora. Podemos citar o caso do importante livro⁵ de Carlos Mendes de Sousa (2012), intitulado *Figuras da escrita*. No presente livro, interessa-nos a referência ao erótico que raízes promovem em personagens, destacado por Sousa a partir de uma anotação em uma das folhas de *Objeto Gritante*: “O impulso erótico das entranhas se liga ao erotismo das raízes retorcidas das árvores. É a força enraizada do desejo. Minha truculência.” (Sousa *apud* Lispector, 2012, p. 35). O mencionado “enraizamento” é importante para pensarmos essa relação entre homem e vegetal, sobre a qual ainda comentaremos.

No caso específico de Clarice Lispector, observa-se que o humano transforma o encontro com as plantas em uma possibilidade de aprendizagem pela diferença. Nesse contato, o devir-vegetal desorganiza o humano, deslocando-o para

² Multiplicar engendra a saída da unidade, conforme sublinham Deleuze e Guattari (1995, p. 8). Na multiplicação, revelam-se os princípios das singularidades, dos devires, das intensidades e o próprio rizoma, o qual se mostra “modelo da realização” da multiplicação.

³ Devir, aqui, deve ser pensado nas concepções de Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995).

⁴ Ver o estudo de Emanuele Coccia (2018) intitulado *A virada vegetal*.

⁵ No livro *Clarice Lispector: pinturas* (2013), Carlos Mendes de Sousa desenvolve um breve subitem intitulado “Devir-animal, devir-vegetal”.

possíveis radicalidades, quando o vivente humano perde sua identidade fixa para emergir em atravessamentos no outro, numa espécie de contágio. Das plantas no conjunto da obra dessa escritora, *Água viva*, publicado em 1973, surge como um verdadeiro manancial botânico nunca visto em nossas letras. Vejamos um trecho:

Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Polén é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a união de dois elementos e geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil. (Lispector, 1973, p. 67)

Como se verifica no fragmento citado, as flores ocupam um destaque à parte em *Água viva*, descritas em seu fenômeno orgânico natural, como estrutura e fecundação, mas nesta vivacidade botânica, raízes que crescem desorganizadas⁶ também aparecem como *modus operandi* do próprio ato de escrever: “como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes” (Lispector, 1973, p. 22-23). Com os citados trechos, podemos inferir que a vegetação na literatura de Clarice Lispector não pode ser compreendida apenas como mera paisagem ou simbolismo para servir à “máquina antropocêntrica”, ao contrário, é oportunidade para encontro, troca e entrosamento. Em *A maçã no escuro*, por um certo momento, Martim vegeta, porque caminha em “Intertroca”⁷. Nesse sentido, como se lê em “Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação”, de Joana Cabral de Oliveira *et al.*, “vegetar é crescer em contiguidade com o mundo, coabitar lugares, aderir e fazer espaços, engajar-nos com aquilo que nos circunda” (Oliveira, 2020, p. 11-12).

Para melhor explicar essa importância dos vegetais em Clarice, Carlos Mendes de Sousa (2012), ao comentar *Água viva*, afirma que se trata de um “texto que pode servir, todo ele, para mostrar como estamos perante uma escrita rizomática [...] Mesmo quando as raízes aparecem, não se propõem nelas o enraizamento, mas o contrário: o infinito entrelaçar, o enovelamento” (Sousa, 2012, p. 35). Dessa forma,

⁶ Cf. Coccia, 2018, p. 82: “A raiz é um aparelho de desconstrução minuciosa das formas e das geometrias da superfície terrestre, a começar pela força que parece determinar inteiramente nossa vida, a dos animais móveis: a gravidade.”

⁷ “Intertrocar” advém do discurso de Rodrigo S.M em relação à personagem Macabéa no livro *A hora da estrela*. Cf. Lispector, 1998, p. 22: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um rufar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos”.

mesmo não desenvolvendo um capítulo ou subitem dedicado inteiramente aos vegetais nesse estudo, Sousa deixa claro que as raízes, organismos vivos abundantes na literatura de Clarice, estão relacionadas com questões caras à obra clariciana: “O entrelaçar”. Acreditamos que este, potencialmente, tem capacidade de levar o homem às “desterritorializações” de si, termo que Sousa (2012, p. 34) usa a partir de Deleuze.

Além disso, antes de adentrarmos ao encontro Martim-vegetal em *A maçã no escuro*, vale a pena destacarmos o que afirma Evando Nascimento no ensaio *Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas*, publicado no *Jornal Literário da Companhia de Pernambuco*, em 2019. Neste breve ensaio, o estudioso revela seu interesse no que diz respeito à relação com as plantas, encontro que não se dá em uma visão antropocêntrica:

Me interessa ver como as vozes narrativas e poéticas dão um tratamento praticamente autônomo aos vegetais, abordando situações em que eles são os protagonistas da história ou do poema e evitando assim o antropocentrismo tradicional. Trata-se de ficcionistas, poetas e ensaístas, como Clarice Lispector, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, os quais escrevem o que desde os anos 1990⁸ chamo de literatura ou escrita pensante. Uma escrita pensante é aquela que ajuda a pensar o impensado na história da humanidade. (Nascimento, 2019, *on-line*)

Desse modo, é pelo viés da relação homem-vegetal que situamos nossa reflexão, em que a valoração das plantas em sua diversidade se converge em total fuga de exageradas valorizações do humano, em detrimento de outros viventes não-humanos. Artisticamente, os vegetais tomam o seu lugar de destaque, participando de uma complexidade que é o todo orgânico. Eles não são vistos como menos importantes em comparação ao humano e aos outros animais. Ainda de acordo com Nascimento:

Até mesmo Heidegger, em sua *Carta sobre o humanismo*, promoveu a separação abissal do *Dasein* humano em relação aos viventes não humanos. À diferença de outras culturas, como algumas de origem africana e ameríndia, as plantas para os ocidentais não se vinculam diretamente aos humanos. Desse modo, ignora-se sua importância para toda a vida no planeta. (Nascimento, 2019, *on-line*)

Como pensa ainda Nascimento, pelas plantas — em chamado — é possível falarmos em encontro radical com os não-humanos, quando o outro assume sua

⁸ Em 1997, Evando Nascimento publicou um artigo intitulado “Clarice: literatura e pensamento”, pela revista *Tempo Brasileiro*.

diferença, aparecendo em materialidade e valor. Então, é por esta singularidade que lemos a literatura de Clarice Lispector, cuja força florestal se expande em signos, que, muitas vezes, trazem à tona o selvagem, o escondido, certos recalques, assim como os vegetais por eles mesmos, os quais contagiam certas personagens, como é possível verificar na passagem de *Água viva* — na ficção, a ação de escrever nasce da “terra nodosa” e das “raízes de árvore descomunal”, remetendo à força de crescimento.

Para efeito de encontro com os Outros, é o devir que se coloca como ponto de aprendizagem. Em *A maçã no escuro*, o estado provisório com as plantas pode ser evidenciado já na epígrafe do romance, quando da referência aos *Upanishads*⁹. Nessa menção, fica evidente o desejo de “mutismo” para se tornar vários, escapando, pois, de formas definidas, metafísicas e universais. O romance é dividido em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”.

A primeira parte da narrativa é o momento em que a aproximação Martim-vegetais se dá com maior força. Vejamos um trecho inicial, que demonstra a nossa abordagem:

Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro [...] Algumas árvores haviam ali crescido com enraizado vagar até atingir o alto das próprias copas e o *limite de seu destino*. Outras já haviam saído da terra em bruscos tufo. (Lispector, 1961, p. 11, grifo nosso)

Vê-se que o itinerário de Martim se entrelaça, pelo menos num primeiro momento, com o próprio destino das árvores. Desse modo, concordamos com Nascimento (2021, p. 187) em *O Pensamento vegetal*, porque compreendemos essa aproximação como “intertroca”, instaurando um pensamento “descolonizador”, dado em mistura com todas as formas de vida. De acordo com esta compreensão, recorrendo ao conceito de devir¹⁰, proposto por Deleuze e Guattari, como pensa Nascimento, esse contágio Martim-vegetal, “não é mera identificação nem transformação absoluta, mas provisória” (Nascimento, 2021, p. 191). A aproximação da personagem, como se lê no trecho citado, revela-se pelo estado do sono, experiência que amalgama saídas da realidade puramente lógica, integrando os seres, principalmente nas potencialidades da noite.

⁹ Cf. Taïtiriya-Upanishad (1987, p. 6): “O significado literal de *Upanishad*, ‘sentando perto devotamente’, traz à mente, de modo pitoresco, um discípulo dedicado aprendendo com seu mestre. A palavra também significa ‘ensinamento secreto’ — secreto, sem dúvida, porque um ensinamento só é outorgado àqueles que estão espiritualmente prontos para recebê-lo”.

¹⁰ Ver a obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. I, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

Partindo da aproximação de Martin com árvores, aproveitamos para fazer um comentário a respeito de como elas aparecem comumente na cultura ocidental e como queremos aqui pensá-las. Para isso, precisamos remontar à ideia de rizoma — proposta por Deleuze e Guattari — e sua força contrária ao uno. Começemos com um comentário de Evando Nascimento. De acordo com o pensamento “acêntrico”, o qual vigora a retirada dos modelos eternos pelos vegetais, Nascimento (2021, p. 121) argumenta: “o trio rizoma-raízes-árvores (sempre no plural) se furta a qualquer essencialismo ontológico, calcado na metafísica da presença”. Da citação ao rizoma, árvore e raízes no fragmento, vale uma explicação dada pelo pesquisador no livro *O pensamento vegetal*, capítulo “Outras visões do mundo clorofílico”, subitem “Rizomas, raízes, arborescências e outras ramificações”. Neste momento de sua reflexão, o crítico aponta alguns equívocos que devem ser evitados quando da leitura de *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari. Ele assinala:

A crítica dos autores se dirige menos às árvores reais do que a certa imagem da árvore na cultura dita ocidental [...] Longe então de opor a árvore ao rizoma, interessa ver a existência botânica como um todo enquanto função rizomórfica, múltipla, descentrada. (Nascimento, 2021, p.115)

Da menção ao rizoma, à árvore e às raízes neste artigo, é necessária uma breve explicação. Da referência às árvores e às raízes, em nossa abordagem, nada tem a ver com qualquer tipo de dicotomia, classificação, ordenação, unidade, princípio gerado em qualquer binarismo ou operação engendrada em modelos pivotantes ou fascicular, à maneira de como pensou Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*, em contraposição ao rizoma, conjugado este na multiplicidade, abertura e dimensões dadas em linhas cruzadas, nunca em pontos centrais. Frisamos a presente questão, pois em muitos momentos dialogamos com as ideias dos filósofos franceses, por outro lado, situamos imagens arbóreas e raízes na “visão” não ocidentalizante, parâmetro de análise que revela no *corpus* intenções radicais que mais tentam ressignificar as imagens botânicas em operações anti-origens.

Assim, a narrativa flerta justamente com intensas linhas de força que podem ser explicadas e reveladas pela ideia de rizoma. No rizoma, há uma “relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 33). Em devir com tudo e em intensidade (platô), incluindo as plantas, vê-se que a botânica está muito presente nas formulações de Deleuze e Guattari e neste viés não necessariamente

os vegetais assumem qualquer ideia completamente negativa, isto é, daquilo que deve ser evitado a qualquer custo. Deve-se evitar o que determinadas imagens clássicas e filosóficas-científicas-culturais-tradicionais construíram com base nos conceitos que advêm da imagem árvore, por exemplo, na qual, muitas vezes, é utilizada para falar de genealogias, da árvore da vida, de ascendências, de identidades, presente em toda parte, a exemplo da América, conforme eles lembram: “Claro, ela não está isenta da dominação das árvores e de uma busca das raízes. Vê-se isto até na literatura, na busca de uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogia europeias” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 30). Afastamo-nos da raiz das coisas, do ponto inicial dos eventos — quando tudo gira para o primeiro, o princípio, em que o modelo se explica no “ideal” platônico. Em nosso terreno e pensamento florestal, tudo é broto que nasce em linhas que se cruzam na experiência do flerte com o mundo, de um mundo que não se define. Eis o ganho de Martim — um antigo humano se desfaz para emergir um novo e radical ser, observador/descobridor de mundos.

No jardim, em movimento e microscópica visão, Martim deve calar para melhor perceber toda uma certa “linguagem” vegetal crescendo desordenada: “o homem estava no coração do Brasil. E o silêncio fruía a si mesmo” (Lispector, 1961, p. 19). Poder-se-ia dizer que, no jardim, Martim perde o “ponto de vista” para ganhar um “ponto de vida”, como argumenta Emanuele Coccia (2018, p. 11) ao tratar da observação do mundo. Assim, a origem da vida pode ser vislumbrada de qualquer ponto onde ela existe, porque, como pontua Coccia (2018, p. 11), “toda forma de vida é também forma do mundo”. Eis a chave do que chamamos de virada vegetal.

Pensando na primeira parte — “Como se faz um homem” —, vale a pena dialogarmos com Nascimento (2012) em seu livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Para o crítico, “a reinvenção do humano, como visto, depende necessariamente da ‘intertroca’ com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações), até mesmo com o não vivo” (Nascimento, 2012, p. 52). No que diz respeito ao não vivo, Martim manterá — provisoriamente — um monólogo com as pedras¹¹. Nesse diálogo com os minerais, uma espécie de solidariedade se dá, talvez, para instaurar o que Nascimento chama de “reinvenção do humano”, dada a importância da relação sensível e radical de Martim com as outras formas de vida. Nascimento (2021)

¹¹ Cf. Lispector, 1961, p. 43: “As pedras esperavam. Algumas eram arredondadas e mortas como pedras da lua; eram de algum modo vesgas, pacientes, aquelas crianças. Mas as outras eram pedrarias do sol e olhavam direto. ‘Como joias’, pensou, pois ele sempre tivera uma tendência geral a comparar coisas com joias. As pedras esperavam a continuação do que ele começara a pensar. De vez em quando elas tinham um relance de extrema vida que transmitia ao homem um doloroso impulso de felicidade vazia”.

em *O Pensamento vegetal*, apoiando-se em Jacques Derrida (2010), comenta sobre o “com-viver” das espécies no subitem “A solidariedade dos viventes”, capítulo “Derrida e as plantas: disseminações”:

A questão mundial, portanto, não é mais apenas a da exploração e colonização pelos diversos impérios que tomaram posse da Terra. Agora uma das chaves fundamentais do porvir é justamente a coabitação entre os humanos, como também a coabitação entre as espécies, sobretudo a espécie humana e seus outros, as plantas e os animais. Não interessa mais a soberania humana cultivada a partir do mito adâmico e de outras fábulas antropocêntricas nas mais diversas culturas. Muito menos importa o ser ou estar-com [...], ainda de natureza ontológica. E onde há ontologia, há discriminação, segregação, princípio de destruição do outro enquanto outro, sempre em nome de uma identidade essencial, contraposta ao que lhe é dessemelhante, estrangeiro ao lar. Importa, sim, o *com-viver*, o *viver-com* das espécies, que subsistem no limite da sobrevivência e da aniquilação. (Nascimento, 2021, p. 140-141, grifo do autor)

No presente estudo, nosso intento não é tratar das pedras¹² — não vivo —, mas de outros viventes vegetais. Dessa maneira, poder-se-ia pensar que a relação homem-vegetal deixa “rastro”: “um rastro não é necessariamente humano nem animal, pode ter sido provocado pela ramificação de um vegetal ou pelo deslocamento de rochas” (Nascimento, 2012, p. 60). No diálogo/encontro Martim-plantas, devemos entender o aparecimento dos vegetais como “diferença”, como ressalta Nascimento ao tratar da “leitura da diferença vegetal em *Água viva*”. Segundo ele:

É no contexto desse volume atravessado por X e suas metamorfoses que brotam flores de papel, tal como essa pantera elástica e macia, igualmente de papel e letra. Uma fauna exuberantemente verbais, dentro de uma selva selvagemmente luxuriante [...] a diferença floral é expressa desde logo como diferença sexual. (Nascimento, 2012, p. 183-184)

Martim, ao se deparar com a diferença vegetal, além de outros viventes e não vivos, precisa abandonar o pensamento racional do tipo cartesiano, para, enfim, desajeitar-se: “Pois havia de ser naquele momento que, perdendo a garantia com que um homem fica sobre dois pés, ele se arriscou à penosa acrobacia de voar desajeitado” (Lispector, 1961, p. 24-25). Do fragmento, compreendemos que somente deixando de pertencer à racionalidade e à visão centrada no humano, é que

¹² Vale a pena lembrar que as pedras, segundo Heidegger (2011, p. 228), não apresentam mundo. Ao contrário dos animais, que são pobres de mundo, como pensa este filósofo.

a personagem passa a perceber os singulares acontecimentos orgânicos, os quais passam a fazer parte de sua vivência naquele ambiente, no caso dos vegetais, e, mais tarde, com as vacas, no curral da fazenda de Vitória, quando o mundo se despersonaliza para emergir as diferenças¹³: “parece-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa” (Lispector, 1961, p. 89).

Maria Esther Maciel, em seu livro *Literatura e animalidade* (2016), sublinha que a “poesia é capaz de nos levar ao mundo incógnito (e espinhoso) da animalidade” (Maciel, 2016, p. 46). Argumentando ser próprio do “fingimento” poético, tendo como Fernando Pessoa o exímio exemplo, ainda acrescenta: “pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem” (Maciel, 2016, p. 46-47). A pesquisadora trata da experiência do devir homem-animal, este último considerado “pobre de mundo”, segundo Heidegger (2011, p. 228). Entretanto, perguntamo-nos: e os vegetais, como representá-los na literatura, como se dá com Clarice Lispector?

O entendimento de Maciel, ou seja, o fingimento poético visto como “limite da linguagem”, pode servir para pensarmos a representação dos vegetais na ficção. Em *A maçã no escuro*, as plantas fazem parte de um orgânico, que faz Martim se calar — silenciar — para melhor contemplar este outro/diferente que não produz som, mas emite uma comunicação carregada de odores. Desse modo, quando colocamos outros não-humanos em primeiro plano na ficção, faz-se mister expandir outros sentidos, como a audição. Como afirma Marília Librandi (2020), “o ouvido na escrita tem, portanto, uma relação com o mundo não humano” (Librandi, 2020, p. 56). Quando estamos a falar de não-humanos em representação artística, é preciso assumir o risco de interpretar e “dar sentido às formas extrasssemânticas de significação” (Librandi, 2020, p. 42). Destarte, se há limite na linguagem na presença de animais, quando se põe os vegetais em evidência, é o “extrasssemântico” mesmo que pode dizer estes seres mudos, mas em movimento, como já sabemos hoje¹⁴. Diante dessa discussão, indagamo-nos: como dizer em linguagem

¹³ Esta noção de “diferenças” dialoga sobremaneira com o pensamento derridiano. Cf. Culler, 1997, p. 112: “O termo *différance*, que Derrida apresenta aqui, alude a essa alternância indecível e não-sintética entre as perspectivas da estrutura e do evento. O verbo *différer* significa diferenciar e diferir. *Différance* soa exatamente como *différence*, mas a terminação *ance*, que é usada para produzir subjetivos verbais, faz dele uma nova forma, significando ‘diferença-diferente-diferimento’. *Différance*, assim, designa tanto uma diferença ‘passiva’, já existente, como a condição da significação quanto a um ato de diferenciação que produz diferenças.”

¹⁴ Cf. Nascimento, 2019, *on-line*: “Dentro da perspectiva tradicional, faltaria também às plantas esse senso de mobilidade próprio aos animais, e que já está na etimologia da palavra: o ânimo ou a alma que nos move. Como somente depois do surgimento das câmeras de aceleração de imagens pôde-se perceber que as plantas se mexem bastante, o preconceito metafísico se perpetuou. O viver delas seria mecânico, “vegetativo”, e por isso carente da dignidade própria aos demais viventes. Não por acaso, o verbo “vegetar”, e seu equi-

verbal o cheiro particular de certas raízes? Acreditamos, em parte, que seja pela própria evidência dos limites da linguagem, o que pode explicar o “silêncio” visto “no diapasão” das plantas, por exemplo.

No estudo *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (2020), Marília Librandi não menciona em nenhum momento o romance *A maçã no escuro*, por outro lado, suas análises — pelo escutar¹⁵ — de outras narrativas claricianas ajuda-nos a compreender certa mudez de Martim. Neste ínterim, emudecer para escutar e contemplar o orgânico aproxima Martim — em chamado — de um mundo pulsante e vivo dos animais. No caso das plantas, parece ser o sentido olfativo que se desenvolve como maior pulsão. Além disso, faz-se necessário emudecer na presença desse outro não-sonoro que são as plantas, aguçando, porém, outros sentidos.

Destarte, Martim, no aprendizado com o diferente — os vegetais — tem consciência do silêncio das plantas, que o narrador chama de “diapasão”. Dessa forma, o silenciar vegetal indica por questões óbvias a incapacidade sonora das plantas. Entretanto, não significa que essas “sensitivas” não se comuniquem em sua própria linguagem. O fugitivo compreende a linguagem, feita em odor: “As raízes eram grossas e cheirosas” (Lispector, 1961, p. 62). Sobre a ausência de som das plantas — “o seu silêncio” —, Wohlleben (2017), em *A vida secreta das árvores*, afirma:

Segundo o dicionário, fala é a “faculdade que tem o homem de expressar verbalmente suas ideias, emoções e experiências”. Visto dessa forma, apenas os humanos podem falar, pois esse conceito se limita à nossa espécie. No entanto, não seria interessante descobrir que as árvores também podem se expressar? Claro que elas não produzem sons, por isso não há nada que possam escutar. Os galhos rangem e estalam ao entrar em atrito uns com os outros, e as folhas farfalham, mas esses sons são causados pelo vento, não dependem de ações delas. Acontece que as árvores marcam sua presença de outra forma: por meio dos odores que exalam. (Wohlleben, 2017, p. 11)

Nesse ambiente antigo, primário e terciário, como é o jardim onde Martim pula após a fuga, a vegetação “fala”, não numa linguagem verbal, que é própria do humano, mas numa comunicação do “silêncio” que “atravessa” Martim por um período: “Por cansaço, então, em visão rápida e balsâmica, ele se refugiou nas plantas grossas de seu terreno — que deviam estar agora tranquilamente

valente em outras línguas modernas, se destaca pelo sentido negativo predominante, enquanto a forma etimológica no latim *vegetare* significava o oposto: animar, vivificar; dar movimento a.”

¹⁵ Cf. Librandi, 2020, p. 208: “A orelha à escuta e a máquina de escrever valorizam assim um estado de receptividade que amplia e conecta a escrita (que permanece muda) ao mundo vegetal e animal.”

anoitecendo entre as ratazanas. [...] Pensou com desejo nas plantas do terreno terciário, com saudade das ratas negras” (Lispector, 1961, p. 358). Neste ponto, compreendemos que o movimento que Martim realiza naquele jardim perfaz-se numa espécie de desejo pelas plantas, revelando-se como uma “roupa” que se veste e se “desveste”, em provisória experiência. Temos no vegetal uma significação que se reveste de uma pulsão para a disseminação, em informe vivência. Nesse sentido, para uma leitura que considere os vegetais em sua potencialidade orgânica, é importante situarmos a discussão para o tempo presente, esvaziando visões preconceituosas no que diz respeito aos vegetais.

Em *A inconstância da alma selvagem* (2002), Viveiros de Castro problematiza o uso do termo vegetal para o ameríndio, de acordo com a *Metafísica*, de Aristóteles (384-322 a.C.). Para ele, a visão pejorativa de um “indígena-vegetal”, isto é, inconstante à crença, porque selvagem, pode estar implicada já em Aristóteles. Viveiros de Castro argumenta:

Por falar em Aristóteles, patrono do debate quinhentista sobre a natureza e condição do gentio americano, pergunto-me, com o devido medo do ridículo, se ele teria a sua parte na história da imagem vegetal dos índios, a partir, justamente, dessa proverbial inconstância e indiferença à crença. (Viveiros de Castro, 2002, p. 187-188)

O antropólogo se refere, como se vê, à discussão aristotélica do homem que se caracteriza negativamente como “planta”, porque não acredita em “nada” e não “tem opinião própria”, sendo, portanto, “vazio” ou incompleto. Ora, este caráter pejorativo dos vegetais ainda hoje é referência para tratar doentes que estão imersos em uma “quase não vida” — o chamado estado vegetativo —, o qual joga o sujeito numa suposta imobilidade. Entretanto, para efeito de marcar positivamente o vegetal, compreendemo-lo como vivente que leva Martim às experiências do informe, à inconstância. Vegetar, em nosso estudo, apresenta mais o sentido de “animar”, como indica a origem latina. Aproximemo-nos mais ainda da discussão sobre a “inconstância” ameríndia recuperada na imagem da murta (*Murraya paniculata*) por Viveiros de Castro no famoso texto “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. Para isto, o antropólogo se volta a uma passagem de *O Sermão do Espírito Santo* (1657), autoria do padre Antônio Vieira. Citemos um fragmento do sermão:

O que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, vereis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas

muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas [...]

E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e composta dos ramos. (Vieira *apud* Viveiros de Castro, 2002, p. 183-184)

Assim, diferente do mármore, material que se emenda em eterna figura, a murta apresenta o caminho do disforme. E nesse sentido, o encaminhamento selvagem que estamos envolvidos tem a ver com esta imagem botânica que nega tornar-se material sólido e definitivo. Colados nas plantas, podemos variar o ser, mergulhando nas pluralidades de mundos vivos. E nesta capacidade de variar a forma homem-murta numa “confusão verde”, em que muitos braços podem surgir de ramos que bagunçam olhos e orelhas e rosto inteiro, queiramos que esta força botânica revele a verve desfiguradora-selvagem. Apeguemo-nos a esta imagem como possibilidade radical para pensarmos as representações vegetais.

Queremos dizer que quando vislumbradas em representação artística, as plantas, raízes e cipós, para citarmos apenas esses “corpos” vegetais, podem indicar as formas inacabadas, desorganizações que recusam as formas estanques da subjetividade. Em contraposição ao limitado, o vegetal só cresce: “A vida naquele tempo ainda não era curta. E enquanto isso — as árvores cresciam. As árvores cresciam como se não houvesse no mundo senão árvores crescendo” (Lispector, 1961, p. 44). Em crescimento, a árvore apenas é — coisa viva, sem sentido, porque vive apenas: “nesse mundo a verdura crescia sem sentido e pássaros famélicos voavam como num domingo. A árvore que ele viu era de pé. Na beleza do silêncio, a árvore. Foi assim que o homem profundamente viu. Olhou face a face a minúcia com que a beleza da árvore era inútil” (Lispector, 1961, p. 51-52). No frisar do orgânico que apenas cresce, essa vegetação primária vislumbrada pelo fugitivo traz à tona aquela espécie de floresta guardada — oculta entre cipós e ramagens —, quase virginal dos homens, onde não há sentido, porque a exploração colonizadora não impera. O Martim clariciano é aquele que adentra a natureza, “enroscando-se” na vegetação. Para isso, em movimento de perda de pessoalidade, entrega-se à diferença.

Chegamos na chave de nossa reflexão: Se Martim de *A maçã no escuro* não coloniza o outro, ou seja, explorando e demarcando pensamentos universalistas e imperialistas, este, ao contrário, veste e desveste o Outro, dispensando formas acabadas.

Na contramão de qualquer idealização, Martim se desorganiza — via vegetal e animal — para instaurar incertezas e transgressões de si, já que “a forma não é, pois, o objeto da transgressão, mas o próprio lugar da transgressão” (Moraes *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 86). Vegetalmente, Martim parece perder a sua limitação e seu crescimento lembra o dos vegetais, conforme lemos no trecho do romance:

Com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Ele fora se tornando um homem enorme. (Lispector, 1961, p. 48-49)

Nesse sentido, as plantas, flores, cipós, raízes e árvores em toda sua dinâmica botânica agem na ficção clariciana como intento de destruir a forma acertada e total, como podemos compreender por meio do pensamento de Bataille, problematizado por Marcelo Jacques de Moraes (2017) em *A incerteza das formas*. Para o pesquisador, no que diz respeito ao pensador francês, o “trabalho que ele realiza é o de ‘desclassificar’ uma forma identificada como tal — pois apenas uma forma apreendida enquanto tal pode ser também apreendida enquanto informe” (Moraes, 2017, p. 85). No fundo, Martim percebia o informe na decomposição orgânica de toda matéria viva, a exemplo de Ana do conto “Amor”¹⁶, livro *Laços de família* (1960). Não se prendendo, Martim se entrega e percebe toda uma flora em abundância, crescendo e se amontoando:

Ao pé do alpendre, o chão estava coberto de papoulas púrpuras, caídas e amontoadas. Aquela visão pareceu ao homem a da fartura e da abundância. Olhou as flores vivas, umas despetaladas, outras ainda por abrir, em desperdício tranquilo: seus olhos piscaram de cobiça. Percebia tudo ao mesmo tempo, gingando, gozando a limpidez dos olhos que era a da própria luz. (Lispector, 1961, p. 63-64)

¹⁶ No presente conto, do livro *Laços de família*, publicado em 1960, vemos uma forte presença dos vegetais a partir da entrada da personagem Ana no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Nele, a natureza orgânica dos vegetais é abundante, apodrece e “chama” a mulher para desorganizações de si, feita em estranhamento e nojo, próprio do informe. Cf. Lispector, 2009, p. 24-25: “Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde [...] As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...] A decomposição era profunda... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo.”

As flores de *A maçã no escuro*, em nosso entendimento, como aquelas árvores que apenas eram, evidenciam o sem sentido, atravessando, no entanto, o homem, como veremos presente na próxima passagem do romance, cujas raízes provocam — invocam — uma fúria no corpo em pulsão:

As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde — e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto [...] A terra, numa promessa de doçura e submissão, parecia friável — e Martim, aparentemente sem outra intenção que a do contato, abaixou-se e quase sem interromper os passos tocou-a um instante com os dedos. Sua cabeça se tonteou ao contato delicioso da umidade, ele se apressou de boca aberta. (Lispector, 1961, p. 62)

Pelo trecho acima, podemos problematizar o chamamento vegetal, de raízes que interpelam ao humano para pulsões de si. O momento é de radicalidade e a invocação pela diferença das raízes levam Martim a experimentar deste ser vegetal, aproximando-se da terra úmida, como se estivesse agarrado ao friável chão. Para a relação de Martim com as estruturas rizomáticas dos vegetais, é oportuno recorrermos ao verbete “Linguagem das flores”, de Bataille. De acordo com o pensador francês:

As raízes representam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas se elevam nobremente, aquelas, ignóbeis e viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como folhas pela luz. Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo *baixo* é solidário desta interpretação sistemática do sentido das raízes: o que é *mal*¹⁷ é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo. (Bataille, 2018, p. 78, grifo do autor)

Provisoriamente, Martim entra em devir com os vegetais, desvestindo-se, mais tarde, para emergir um mundo mais sufocante das vacas, no curral. Então, todo o contato com as plantas em *A maçã no escuro* corrobora o sem sentido. Como afirma Nascimento, “o mundo ainda sem sentido nem significação, não humano, inexpressível como silêncio que perpassa todas as coisas, inclusive os homens, sustentando-os desde dentro” (Nascimento, 2012, p. 222). Concordamos com o crítico, e afirmamos que Martim participa desse mundo em que tudo se transforma

¹⁷ Em contrapartida, à luz do pensamento de Bataille, compreendemos que se há algum mal nesta conotação com as raízes, antes é o da abertura, da saída da organização e fixação, dada como ausência de culpa em Martim. Cf. Nascimento, 2012, p. 259: “o Mal também pode e vem servindo como metáfora para compreender nossa relação com o mundo. Tenho mesmo a impressão de que o Mal, isso que se chama assim, é a metáfora para um conjunto de forças que assediam os humanos desde sempre, na fronteira entre o fora e o dentro.”

o tempo todo, prefigurando a “inautenticidade da antologia” (Nascimento, 2012, p. 233), na qual explica o deslocamento do fugitivo para experiências com demais viventes. Como afirma Nascimento a respeito de *Água viva*, consideramos que *A maçã no escuro* comunga também desse efeito de ser “animal, vegetal e mineral” (Nascimento, 2012, p. 53).

No romance, como temos sublinhado, o humano se aproxima do vegetal numa relação que difere daquela mercantil e mecanizada das grandes plantações de monocultura, por exemplo. Na visão daquele terreno primário, é a paciência e o esperar que promovem o apodrecimento das raízes em seu complexo aproveitamento orgânico: “E era como se um homem, sabendo esperar sentado na pedra, pois bem! Se um homem soubesse esperar sentado numa pedra, então a umidade favoreceria o apodrecimento de raízes, nozes, frutos e sementes. Essa lógica lhe parecia perfeita e suficiente” (Lispector, 1961, p. 100). Na caminhada, Martim passa a grunhir, como os animais, mas também experimenta da terra úmida, como planta que deseja estar perto de matéria inorgânica, alimentando-se sozinho. O homem passa a fazer parte desse mundo desordeiro. Nesse mundo, os vegetais não ficam em segundo plano. Afinal, Martim é atravessado por eles, porque indicam, organicamente, a impessoalidade. Em sua caminhada, percebe que as “ervas cresciam verticais”, “rasteiras e coladas ao chão”, não sendo possível arrancá-las “sem morte” (Lispector, 1961, p. 89). Martim visualiza a “desordem” das plantas, ele “grunhia aprovando” para esse mundo grosso, seivoso e clorofílico, onde a “planta grudava uma boca no chão” (Lispector, 1961, p. 91) e o homem correspondia em estado de alerta, como a planta¹⁸ — ele “estava alerta a si mesmo e ao mundo” (Lispector, 1961, p. 93), um mundo todo feito de plantas sujas de poeira, terra e enroscamentos.

Poder-se-ia sugerir que Martim se deixou contagiar pela diversidade vegetal daquele lugar. Nele, o indivíduo se torna “afásico”, como argumenta Olga de Sá (2004, p. 78), esvaziando-se como herói, homem íntegro, inteiro, ocidental, metafísico, para emergir um outro Martim, o qual se torna vigilante não com o pensamento, mas com tudo que se encontra à sua volta. Vale ressaltar que, por contágio homem-vegetal, queremos dizer também como trabalho realizado pela tradução desse mundo Outro-orgânico, orientado pelo narrador. Destarte, segundo Nascimento (2004, p. 38), “traduzir é aceitar compartilhar, negociar, transitar,

¹⁸ Martim, provisoriamente, pode ser visto como um homem-planta. Nesse contágio-vegetal, em devir, prefigura-se uma eterna constatação do mundo, revelando-se em mudanças. Sob esta capacidade de refazer das plantas, Coccia (2018, p. 23) explica: “O corpo está sempre por construir, nunca é um dado, nunca um esquema.”

abrir canais de comunicação na direção do outro”. Arriscamo-nos a pensar, então, um Martim tradutor das plantas. Para além dessa tradução do outro, a personagem inaugura em seu percurso orgânico, como pensa Nascimento (2021, p. 115), na esteira de Fernando Pessoa, uma capacidade de “outrar-se”, em que é possível “acoplar-se” nesse outro.

Nesta perspectiva, no destino sem projeto e sem futuro de Martim, descortina-se uma outra linguagem. De acordo com Nascimento, no ensaio *Clarice e as plantas: uma literatura pensante* (2017), publicado na *Revista Caliban*:

Se a linguagem verbal é um dos traços fundamentais que nos constitui como espécie, dentro da tradição logocêntrica ocidental (como explica e dissemina Derrida), a literatura pensante de Clarice propõe outras formas de comunicação mais além da humana. Há um comungar com bichos, vegetais e coisas, remetendo ao sentido etimológico do comunicar, que é o “pôr em comum, partilhar, [compartilhar,] dividir, ter relações com”, para viver junto. O conviver que interessa e apaixonar. (Nascimento, 2017, *on-line*)

Com isso, compreendemos que as plantas convocam a retirada de Martim da compreensão nos moldes capitalista-ocidental. Mediante isso, integra-se numa perspectiva mais “oriental”, em que os vegetais têm valor, não carregando traços de negatividade. Sob este prisma, o romance *A maçã no escuro* apresenta possibilidades de interpretação pelo viés mais oriental, dado que os vegetais, como afirma Dominique Lestel (2011), carecem de maiores relações¹⁹ com o homem no ocidente, como é possível verificar com os animais. Segundo Lestel, “em outras civilizações, notadamente nas tradições do extremo Oriente, a relação com certas formas vegetais, como as do bonsai, reflete vínculos mais estreitos que aqueles desenvolvidos com os animais” (Lestel, 2011, p. 41).

Em *A maçã no escuro*, implica dizer que os vegetais, sobretudo aqueles que nascem em aparente “desorganização”, evocam o inacabado do ser vivente, sendo, pois, transmitido a Martim. Carlos Mendes de Sousa (2013) afirma, em *Clarice Lispector: pinturas*, que “a literatura de Lispector expõe a tensão viva do inacabamento, da incompletude do ser” (Sousa, 2013, p. 45). Concordarmos com o crítico português, apontando, além disso, que o “inacabamento” revela-se como o principal elo, pelo qual une Martim ao todo orgânico.

Trata-se, portanto, de uma outra perspectiva diante dos demais viventes que vivifica as relações, fazendo do humano apenas um entre os muitos vivos. É com

¹⁹ Aqui, “Relação” deve ser compreendida como a possibilidade de pensar uma “comunidade híbrida”, como argumenta Lestel.

este “pensar-vegetal”, termo cunhado por Nascimento (2017, *on-line*), que devemos precisar os vegetais em *A maçã no escuro*. Com eles, inaugura-se um novo tipo de vivência, no qual os seres apenas vivem, com autonomia, sem sentido. Diante de tudo isso, como pontua Sousa (2013) em relação à ficção *Água viva* e que serve de argumento para pensarmos o nosso *corpus*, “estamos perante uma escrita rizomática” (Sousa, 2013, p. 195). Com esta explicação de forte influência deleuziana, é importante frisar que os vegetais chamam o homem para a indistinção de si diante dos outros. Para Sousa, em *A maçã no escuro*, “a realidade material do domínio fisiológico (animal) é colocada no mesmo plano da realidade paisagística (vegetal) num sono que tudo torna indistinto” (Sousa, 2013, p. 239).

Carregando o traço do indistinto, Martim, ao decorrer de sua movimentação pelo terreno terciário, abandona as plantas para se “entregar”, em chamado, ao animal — as vacas do curral e outros —, num mundo mais rústico. Isso não significa, no nosso entendimento, um abandono total do vegetal, mas uma nova experiência de não personalização em fixidez: “o cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos. Não mais o intenso sono das plantas [...] Esse era o abismo sem fundo em que ele se lançara na sua passagem das plantas para o futuro mais largo daquele cavalo negro” (Lispector, 1961, p. 116-122).

Na passagem das plantas aos demais viventes, Martim “incorpora o outro” nesse entrosamento infundável de organismos, que, na convivência solidária, retira o fugitivo da dinâmica do absoluto, cerne do pensamento metafísico de tradição ocidental, para se tornar, quem sabe, “indecidível”. Sob esta perspectiva, Nascimento (2021), em diálogo com a poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, sublinha: “somente pode vigorar o pensamento-sensação, que não deseja de forma alguma fixar os seres e as coisas como entidades eternas, ao alcance da compreensão” (Nascimento, 2021, p. 100). Ainda como afirma o crítico brasileiro, em contraposição à metafísica e em “disseminação”, o “ser da planta” deve ser pensado como “superficialidade e não como profundidade metafísica” (Nascimento, 2021, p. 19). Compreendemos, então, que o herói clariciano, no contágio com os vegetais em devir, é retirado de qualquer concepção conjugada, como aborda Nascimento (2021, p. 19), de uma possível “essência” e de um “ideal do ser”. Poder-se-ia dizer que *A maçã no escuro*, como romance que tem como questão o não acabamento, faz de Martim uma personagem que só pode ser compreendido como *rasura*, porque incorpora tudo²⁰, como a experiência com os vegetais, para

²⁰ Trata-se de um universo “multissensorial”, como aborda Evando Nascimento em relação ao conto “Amor”, mas que nos serve de referência na interpretação do jardim terciário de *A maçã no escuro*. Cf. Nascimento, 2021, p. 207: “Daí que a vivência no Jardim, esse

não se firmar como humano feito, afinal, nessa ficção que carrega um título vegetal, “as pessoas se chocavam no escuro, toda luz desorientava cegando, e a verdade só servia para um dia” (Lispector, 1961, p. 45). Nessa ambientação, o caminho que leva Martim à escuridão do mundo natural implica num choque entre os corpos — a imersão e mistura terrífica —, acarretando a destituição de verdades do mundo.

Encontra-se em questão, assim, o questionamento de todo saber configurado em idealizações e fundamentos seguros, os quais entram em tensão com as potências do existir que garantem as forças do vívido. No pulo ao jardim, Martim está de frente para a vida, afirmando-a. Ele é planta-corporalidade exposta, virando-se para o sol e o vento que chega sem pedir licença, espalhando a vida. É planta conectada com o estado vivo — com os escuros que mexem o corpo visceralmente. Do descontrole que emerge dessas energias naturais, certas “armas” são deixadas de lado, em descampado. Evoca-se, pois, o vento silencioso-desgovernado:

Aquele homem ali em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras. Mas ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. Também ele puro, harmonioso, e também ele sem sentido. (Lispector, 1961, p. 52)

Ao depor as armas, Martim se mostra um homem entregue ao inesperado das coisas que aparecem sem nenhuma utilidade — “sem sentido”. Aliás, a vida sensorialmente “pura” pede a deposição do utilitarismo e de toda concepção comandada por forças que desligam o eu da fruição da terra. No fundo, a representação botânica deste romance, em sintonia com outras narrativas claricianas, busca nas plantas aquilo que corporifica o lado assustador e estranho da flora facilitadora da vida não controlada, maligna, como foi percebido desde cedo por Martim: “Na sua atenta remotidão o homem sentia perto da cara o cheiro malévolos das heras quebradas como se nunca o fosse esquecer” (Lispector, 1961, p. 16). Em tal aproximação com as plantas, ocorre o mal-estar conduzido por este mundo que carece de qualquer asseio e justeza. Ao contrário, em enroscamentos, toda a corporalidade vegetal traduz pontos de vistas que se baseiam na sujidade do existir misturado da “terra negra”: “O verde das árvores se balançava sujo, folhas novas espriavam entre as empoeiradas” (Lispector, 1961, p. 62). É o momento propício ao revolver das raízes negras, do mais selvagem entrosamento com tudo, onde elas, as raízes, “fervilham, sob a superfície do solo, nojentas e nuas como vermes”

éden às avessas, vai ser multissensorial, fazendo eclodir de vez a poética das sensitivas: uma composição de plantas selvagens e de feras, mundo vegetal e animal, como também mundo mineral, inelutavelmente entrelaçados.”

(Bataille, 2018, p. 78). Em suma, as imagens florais em *A maçã no escuro* enviam sinais impulsionadores da verdadeira vontade da vida em pulsão, cujas flores são “ainda irresolutas” (Lispector, 1961, p. 15), “flores vivas” (Lispector, 1961, p. 64), flores que “assombram” (Lispector, 1961, p. 84), flores cheias de “luz e calor” (Lispector, 1961, p. 175), “flores endemoninhadas” (Lispector, 1961, p. 176), “flores acesas” (Lispector, 1961, p. 180), “flores incandescentes” (Lispector, 1961, p. 180), flores com “tranquila alegriazinha fria” (Lispector, 1961, p. 269). Assenta-se, portanto, um retorno para as coisas vivas da terra, quando ainda carregam um tom nauseado e impessoal. Neste bojo, a literatura de Clarice lança a língua-pensamento do Brasil no escuro das coisas ainda por fazer, sem resolução. É um mundo de raízes e raízes, dessas que crescem na escuridão. É isto que Martim deseja, segundo afirma o narrador ao final do romance: “ele só quis plantas, as plantas, o silêncio das plantas” (Lispector, 1961, p. 375).

Considerações finais

No presente artigo, desenvolvemos uma interpretação do romance *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector, tendo como entendimento uma relação de despersonalização entre a personagem Martim e os vegetais, não-humanos que aparecem na narrativa clariciana, juntamente com os animais. De acordo com o contato homem-vegetal, analisamos uma dinâmica anti-centrada em excessos de pessoalidades, em que compreendemos como uma espécie de “intertroca”, cujo traço se dá num movimento de “vestir/desvestir”, segundo o qual é possível incorporar o outro.

Por fim, entendemos em nossa leitura que este experimentar do outro revela no itinerário de Martim uma total radicalidade, feita em devir, isto é, ele não se torna vegetal, como seria em uma metamorfose, comungando, no entanto, de uma incorporação pela diferença. Nosso argumento, então, implica pensarmos um devir homem-vegetal, remetendo-nos à ideia de que Martim não se cumpre, não se totaliza, convocando a sua “deseroização”. Para isso, o homem abandona o seu lado técnico, ligado à matemática a que pertencia outrora, para se entregar à invocação orgânica. Por certo momento, Martim se desliga da linguagem verbal, aproximando-se de uma “comunicação” vegetal — é o chamado do silêncio das plantas, do cheiro de certas raízes, do crescimento desorganizado e sem sentido, porque é o simples viver.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. A linguagem das flores. In: *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p. 69-79.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. *N-1 edições*, São Paulo, p. 1-32, jul., 2018. (Série Pandemia).
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* — Vol. I. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011, p. 23-53.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Trad. Jamile Pinheiro; Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e a animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MORAES, Marcelo Jacques de. As formações do informe e do objeto em Georges Bataille. In: *A incerteza das formas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 79-95.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NASCIMENTO, Evando. *O Pensamento Vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: *Ensaíos Flip: Plantas e Literatura*. [s.l.:s.n.], 2021, p. 83-102.

NASCIMENTO, Evando. “Clarice e as plantas: uma literatura pensante”. *Revista Caliban*, Lisboa, n. 162, 11 Dez. 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em: 12 de agosto de 2021.

NASCIMENTO, Evando. “Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 162, Agosto de 2019. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2326-literatura,-artespl%C3%A1sticas,-ci%C3%A2ncia-e-formas-de-pensar-a-rela%C3%A7%C3%A3o-com-as-plantas.html>. Acesso em: 12 de agosto de 2021.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. *et al.* Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de. *et al* (Org.). *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora/IRD, 2020, p. 11-12.

ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

TAITTIRIYA-UPANISHAD. In: *Os Upanishads: Sopro Vital do Eterno*. Trad. Cláudia Gerpe. São Paulo: Pensamento, 1987.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores: o que elas sentem e como se comunicam*. Trad. Peté Rissati. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

Recebido em: 03/05/2026

Aceito em: 16/08/2026



EM (T)ESE

ENSINO DE LITERATURA

PÁGINAS 216 A 236

De “pele negra” e cabelo “laranja”: como discentes do 6º ano de Pernambuco se autorrepresentam em personagens clássicos da *Eneida*

With “Black Skin” and “Orange” Hair: How 6th-grade Students in Pernambuco Represent Themselves Through the Classical Characters of the *Aeneid*

José Natal Souto Maior Neto
Universidade de Pernambuco (UPE)
josenetosoutomaior@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-5738-0044>

RESUMO: Este artigo examina como discentes do 6º ano do Ensino Fundamental II, de uma escola pública do município de Carpina-PE, interpretam o Livro I da *Eneida* (em versão adaptada) e constroem representações a partir de produções textuais e iconográficas. O objetivo central é analisar de que maneira essas representações articulam processos de autorrepresentação dos próprios estudantes. Metodologicamente, o estudo baseia-se na adaptação de fontes históricas, conforme proposto por Wineburg e Martin (2009), associada à produção de recursos narrativos, como *storyline*, sinopse, roteiro e *storyboard*, compreendidos como dispositivos de construção simbólica à luz da teoria das representações sociais (Jodelet, 2001). A coleta de dados ocorreu por meio das produções desenvolvidas em sala de aula, elaboradas integralmente sob acompanhamento docente. Como resultado, vê-se que, ao representarem personagens clássicos, os estudantes mobilizam elementos de seu repertório sociocultural, produzindo releituras marcadas por referências contemporâneas, identitárias e afetivas. Conclui-se que o trabalho com narrativas clássicas, mediado por estratégias didáticas que valorizam a autoria discente, potencializa a construção de sentidos históricos e identitários compostos por tecituras de olhares, sentimentos e compreensões que trazem à baila um mundo antigo vividamente conectado com os anseios do presente.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de História Antiga; Autorrepresentação; Eneida; Representação Social

ABSTRACT: This article examines how 6th-grade students from a public school in the municipality of Carpina, Pernambuco, interpret Book I of the *Aeneid* (in an adapted version) and construct representations through textual and iconographic productions.



The main objective is to analyze how these representations articulate processes of self-representation among the students themselves. Methodologically, the study is based on the adaptation of historical sources, as proposed by Wineburg and Martin (2009), combined with the production of narrative resources such as storyline, synopsis, script, and storyboard, understood as devices of symbolic construction in light of social representations theory (Jodelet, 2001). Data was collected through classroom productions developed entirely under teacher supervision. The results show that, when representing classical characters, students mobilize elements from their sociocultural repertoire, producing reinterpretations marked by contemporary, identity-based, and affective references. It is concluded that working with classical narratives, mediated by teaching strategies that value student authorship, enhances the construction of historical and identity meanings, composed of interwoven perspectives, feelings, and understandings that bring to light an ancient world vividly connected to present-day concerns.

KEYWORDS: Ancient History Teaching; Self-representation; Aeneid; Social Representation

Introdução

O presente artigo parte de uma experiência pedagógica desenvolvida com discentes do 6º ano do Ensino Fundamental II, centrada na leitura e interpretação do Livro I da *Eneida*, em versão adaptada, articulada à produção de narrativas audiovisuais por meio da elaboração de *storylines*, sinopses, roteiros e *storyboards*. O exercício proposto consistiu em mobilizar diferentes linguagens (textual e imagética) como forma de possibilitar que os estudantes representassem episódios e personagens da narrativa clássica, ao mesmo tempo em que expressavam suas compreensões acerca da fonte histórica trabalhada em sala de aula.

A proposta fundamenta-se no método de adaptação de fontes históricas, conforme sistematizado por Wineburg e Martin (2009), que defendem a necessidade de tornar textos historicamente complexos mais acessíveis aos estudantes sem comprometer sua densidade. Nesse sentido, a adaptação do texto clássico não implicou meramente sua simplificação mecânica, mas uma reconfiguração orientada por princípios didáticos que favoreçam a leitura, a interpretação e a atribuição de sentidos pelos discentes. Tal perspectiva orientou a escolha e o tratamento da fonte e a construção das atividades, que buscaram deslocar os estudantes para uma posição ativa de leitura por duas semanas da fonte adaptada, a construção de equipes (de 6 a 7 alunos) e na construção de materiais, em sala de aula, que partiram da compreensão narrativa da fonte trabalhada.

O contexto da pesquisa envolve estudantes de uma escola localizada no município de Carpina, em Pernambuco, majoritariamente oriundos de classes média

e baixa, com perfil étnico diverso, composto predominantemente por discentes pardos, mas também com a presença de estudantes brancos e negros, incluindo alunos provenientes de áreas rurais, embora a maioria resida na região central da cidade. Esse contexto sociocultural plural constitui elemento fundamental para compreender as formas pelas quais os estudantes interpretam e ressignificam os personagens da narrativa clássica, uma vez que suas produções se ancoram em repertórios culturais, experiências e referenciais próprios.

A atividade foi estruturada em etapas progressivas: inicialmente, os grupos elaboraram suas *storylines* e sinopses, exercitando a capacidade de síntese e interpretação; em seguida, passaram à descrição de personagens, ambientes e diálogos; por fim, produziram os *storyboards*, traduzindo suas narrativas para o campo imagético. Esse percurso resultou em um conjunto significativo de produções, analisadas à luz da teoria das representações sociais, compreendidas como formas de conhecimento socialmente elaboradas e partilhadas, que orientam práticas e constroem realidades (Jodelet, 2001). A partir desse referencial, fundamentado sobretudo em Serge Moscovici e Denise Jodelet, entende-se que as representações elaboradas pelos estudantes não se limitam à reprodução da narrativa clássica, mas configuram espaços de negociação simbólica nos quais se articulam elementos do passado e do presente. Nessa direção, as produções analisadas revelam, para além de modos de representar os personagens da *Eneida*, processos de autorrepresentação, nos quais os estudantes projetam aspectos de suas identidades, experiências e visões de mundo.

Nesse sentido, a abordagem dialoga com as discussões sobre representações narrativas e (auto)biográficas no campo da educação, pois partem que o conhecimento é produzido na interação e pela comunicação entre sujeitos situados em contextos históricos e sociais específicos. Como aponta Fonseca (2016), o conhecimento emerge de práticas sociais atravessadas por interesses, experiências e necessidades concretas, o que reforça a centralidade das narrativas produzidas pelos estudantes como fontes legítimas de investigação. Assim, ao representar heróis clássicos, os discentes não apenas interpretam o passado, mas o reconfiguram a partir de suas próprias referências, evidenciando a estreita relação entre representação e autorrepresentação no processo de aprendizagem histórica.

Ao longo das duas semanas em que os alunos estiverem imersos na fonte adaptada, percebemos a necessidade de retomarmos as explicações sob etapas do exercício proposto. Isso porque, durante o período, uma miríade de dúvidas emergiu, especialmente em relação à construção dos materiais. Foi então que nos

debruçamos sobre a ideia de criar um recurso auxiliar que pudesse não apenas sanar essas incertezas, mas também capturar a atenção e o interesse da turma de maneira mais envolvente: uma animação. Afinal, se as mídias frequentemente exercem um fascínio e uma influência mais imediata sobre nosso público do que aquilo que apresentamos em sala de aula (Belloni, 2009), por que não nos apropriarmos desse dinamismo para reapresentar como fazer de forma mais clara e cativante? Movidos por essa reflexão, desenvolvemos o recurso audiovisual, buscamos esclarecer os conceitos de roteiro e *storyboard*, além de detalhar a construção da *storyline* (enredo condensado) e da sinopse, oferecendo dicas e exemplos práticos para inspirar e orientar a produção dos discentes.

A partir das instruções, os grupos começaram a desenvolver a *storyline* e a sinopse. A *storyline*, ou enredo, é a espinha dorsal da narrativa, uma forma de apresentar a história com uma estrutura direta e linear, enquanto a sinopse é uma síntese narrativa do que acontece na história, apresentada de forma resumida, sem apresentar detalhes reveladores (do clímax), podendo variar de 4 a 20 páginas (Field, 2001, p. 12-16, 143). A produção desses materiais foi uma forma de analisar a capacidade dos grupos de ler, interpretar e sintetizar a história de forma criativa e autoral, além de servir como recurso para verificar se os/as discentes realizaram a leitura da fonte. Além disso, é importante destacar que esses materiais só poderiam ser elaborados em sala, pois buscávamos evitar que os alunos copiassem ideias da internet ou que outras pessoas produzissem por eles. Era fundamental, portanto, observá-los durante o processo de produção e avaliar não apenas a interação em grupo, mas também os trabalhos individuais.

Na terceira etapa, a partir da *storyline* e sinopses elaborados, os grupos passaram a descrever os personagens, diálogos e ambientes do excerto da fonte sobre o qual ficaram responsáveis. Na quarta e última etapa da Pré-produção, o material escrito passou a ganhar sua forma iconográfica, representando o dinamismo presente no trabalho com diferentes matérias e linguagens no ensino escolar (Brasil, BNCC, 2018).

Desse processo, resultaram 24 quadros de *storyboard* (11 na Turma A e 13 na Turma B), e 12 cenas descritas nos roteiros de cada turma (24 cenas ao total, sendo duas por equipe), o que foi utilizado para montar 1 roteiro por turma. As produções, divididas em 6 partes por turma, doravante serão referenciadas pelo grupo e pela turma em que foram elaboradas (por exemplo: o Grupo 1 da Turma A produziu [...]).

As produções resultantes desse trabalho foram examinadas à luz das representações sociais, entendendo que tanto a produção textual quanto a iconográfica representam expressões simbólicas que refletem as visões de mundo, valores e

práticas de um grupo e/ou indivíduo (Jodelet, 2001). A partir dessa ferramenta analítica, foi possível observar um universo de representações que, entre resistências iniciais na prática do exercício e interações empáticas e solidárias, revelou um dinamismo inesperado, permeado por ideias repletas de curiosidades.

De “pele negra” e “cabelo laranja”: Representações da Eneida pelo 6º Ano¹

“Eneias: ele é um homem alto[,] moreno[,] com cabelos crespo[s,] uma boca grande e um nariz largo”. “Éolo: [e]la tem uma pele bem escura com o cabelo crespo[,] solto[,] bem armado[.] [T]em uma boca grande e um nariz lindo e é de uma altura m[é]d[i]a”. Teria, alguma vez, algum leitor da Eneida se permitido imaginar Eneias e Éolo assim? Eis o trabalho de descrição dos personagens realizado pelo Grupo 2 da Turma A. Curiosamente, o Narrador, a Musa, Juno ou mesmo Vênus não marcam passagem no processo de representação dessa equipe, conquanto estejam presentes no trecho da fonte que o grupo ficou responsável.

Algumas questões nos surgiram ao examinar a descrição feita: o que levou o grupo a escolher esses personagens e não os outros? E o que os fez representar os personagens como pessoas negras? O fato de o ambiente central da narrativa ser em África? Mas quanto à mudança do gênero do personagem Éolo? O que está por trás da leitura diferenciada do gênero do personagem com relação ao cânone, que representa o deus como figura masculina? Essas questões foram feitas aos discentes de maneira mais direta: o que motivou o grupo a descrever os personagens dessa forma? Para evitar nossas questões-problemas não foram raras as vezes em que os(as) alunos(as) elaboraram justificativas tautológicas como: “a gente quis assim, professor”; “eu imaginei assim, o grupo concordou”; ou a máxima amplamente repudiada pelos profissionais da educação, “porque sim”. Com esse grupo não foi diferente.

Se as intenções dos discentes, no entanto, não nos trouxeram os pormenores de suas escolhas, as lentes da teoria das representações sociais nos permitiram ter uma visão mais acurada sobre a produção. Inicialmente, é importante lembrarmos que as representações sociais estão sempre associadas a uma imagem de algo (Sêga, 2011). Essa imagem integra um conjunto de referências que moldam nossa maneira de compreender determinado objeto, sendo expressa por meio da

¹ É de suma importância afirmar que os aspectos éticos da pesquisa foram apresentados aos participantes e seus responsáveis, com entrega da documentação necessária e esclarecimentos sobre objetivos, riscos e benefícios do estudo. Destacou-se que a pesquisa foi iniciada somente após aprovação pelo Sistema CEP/CONEP, conforme as resoluções vigentes para pesquisas com seres humanos.

comunicação, seja ela linguística ou imagética. Nesse processo, as concepções pré-existentes sobre o objeto, muitas vezes de forma inconsciente, influenciam a maneira como o percebemos e o imaginamos.

A partir desse entendimento consideramos algumas possibilidades que irão se relacionar com as questões elaboradas especialmente a partir das representações dessa equipe, mas que também tem eco no que foi construído por outros grupos. Na primeira possibilidade refletimos que, ao entenderem que o centro narrativo é em África, os educandos fizeram uma associação imediata a cor negra, elaborando uma imagem pré-concebida sobre esses povos e ignorando ou não percebendo o fato do personagem Eneias ou mesmo Éolo não pertencerem originalmente ao espaço no qual a narrativa está ambientada (o que está explícito no texto).

O levantamento dessa possibilidade alinha-se as reflexões de Leila Hernandez, cujo estudo aponta que as representações da África e dos povos africanos foram desenhadas entre finais do século XVIII e início do XIX, ganhando contorno em estudos que, sob equívocos, pré-noções e preconceitos decorrentes, em grande parte, das lacunas do conhecimento, quando não do próprio desconhecimento sobre o continente africano, irão elaborar representações que nortearão um plano discursivo de modo que os africanos, sob uma visão eurocêntrica, serão identificados “com designações apresentadas como inerentes às características fisiológicas baseadas em certa noção de etnia negra”. Nestas o “africano” terá um “significado preciso: negro, ao qual se atribui um amplo aspecto de significações negativas como frouxo, fleumático, indolente, incapaz, todas elas convergindo para uma imagem de inferioridade e primitivismo” (2008, p. 17-20).

É bem verdade que essas noções não foram projetadas livres de contestações. Estas, deram-se sobretudo mediante os processos de independência dos países africanos e do levante de intelectuais negros de África, cujos trabalhos almejavam a construção de um pensamento autônomo sobre o continente, ou seja, emancipado da visão do colonizador. Kabengele Munanga (2008, p. 107-112), destaca que a atuação dos pensadores africanos, como Joseph Ki-Zerbo, foi de suma importância para se repensar a História com o objetivo de fazer da África e dos africanos não apenas meros objetos da historiografia, mas sujeitos de discurso sobre sua história. Nesse processo de atuação desses grupos, as epistemologias das ciências sociais passaram também a serem refletidas a partir do ponto de vista africano, fomentando novas perspectivas e olhares a partir da ruptura teórico-metodológica com os discursos imperialistas. Um processo que, no entanto, para Munanga, ainda está longe de ser concluído, e a luta pela afirmação do conhecimento africano

e pela superação das visões coloniais continua a ser um desafio complexo e em andamento. A Lei 10639/03 que prevê a obrigatoriedade do ensino da História da África e cultura afro-brasileira, foi um avanço significativo, contudo ainda há obstáculos consideráveis em sua implementação (Oliveira, 2024).

Dentre esses desafios, podemos situar que, assim como reflete Sohat e Stam (2006, p. 19-28), a imagem/discurso eurocêntrico foi amplamente veiculado nos meios de comunicação, pavimentando uma visão sólida e socialmente branca sobre os povos e territórios africanos, de modo que, mesmo diante dos avanços atuais, há a permanência de representações simplificadas, que perpetuam a manutenção de um extenso conjunto de estereótipos. Essa construção discursiva não apenas reforça hierarquias raciais, mas também opera por meio de um processo de embranquecimento, que apaga ou dilui as características físicas e culturais associadas à negritude, substituindo-as por padrões estéticos e identitários eurocêtricos.

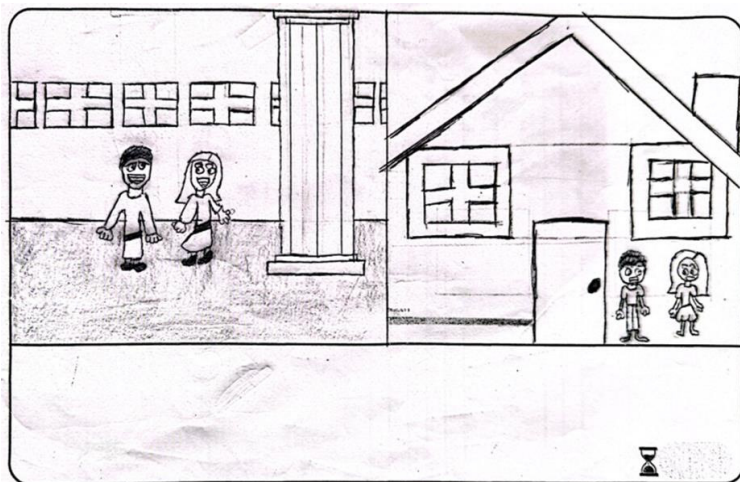
No Brasil, esse processo, bem como analisa Lélia Gonzalez (2020, p. 33-39), entra em dinâmica com o mito da democracia racial, que sob a aparência de harmonia, sustenta e alimenta a perpetuação do racismo que, amiúde, opera por negação ou *denegação*, Negação, porque insiste em não reconhecer a existência e a importância da negritude como uma identidade legítima e digna de valorização; *denegação*, porque, mesmo quando a identidade negra é mencionada, é frequentemente desvalorizada, negligenciada ou substituída por termos que a afastam de suas raízes africanas. Gonzalez (1988, p. 71-75) aponta ainda que essa dinâmica faz parte de um projeto colonial que busca apagar as marcas da diáspora africana, substituindo-as por uma identidade mestiça que, embora reconheça parcialmente a ancestralidade negra, a subordina a um ideal de branquitude.

Dessa forma, conquanto os educandos não tenham feito descrições negativas sobre os personagens negros, a imediata associação do espaço (África) à cor negra pode ser fruto da influência desses discursos que impactam nossa forma de entender os povos e culturas africanos. Além disso, outros fatores que nos levaram a refletir sobre essas questões relacionam-se com alguns termos utilizados pelos discentes na descrição dos personagens, como na já referida descrição do Grupo 2 da Turma A, que traz um Eneias com “nariz largo”, “cabelo crespo” e “boca grande”, mas é caracterizado como “moreno”. Essa escolha do vocábulo sugere que o uso dos termos “negro” ou “preto” para se referir à cor da pele pode ter sido interpretado como algo negativo, levando-os a optar por “moreno”. Essa tendência também foi observada no Grupo 1 da mesma turma:

Musa — loira de olhos verdes, com a pele parda e bonita[.] Juno — morena, olhos castanhos e a pele ‘esbranquiada’[.]
 Éolo — alto, de cabelos pretos curtos e olhos pretos, pele bronzeada[.] e bonito[.]
 Eneias — baixo, cabelo curto, olhos castanhos, pele bronzeada e bonito.

Nessa equipe, nenhum personagem é descrito como branco, ainda que a Musa seja loira de olhos verdes e Juno, apesar de “morena”, tenha a pele “esbranquiada”, neologismo empregado para dizer que sua pele não era tão retinta. Ou seja, a única personagem que não é descrita como “bronzeada” ou “parda” é caracterizada por termos contrastantes. Nesses exercícios, existe uma espécie de fuga de termos que poderiam ser entendidos como explicitamente relacionados à negritude, indicando o que Lélia Gonzalez chama de racismo por *denegação*, cuja manifestação também se dá na recusa em nomear e reconhecer diretamente a negritude, conectando-a a uma identidade ‘mestiça’ ou a aproximando de um ideal de branquitude. Sob essa influência, conquanto o indivíduo tenha a pele “bem escura” será definido como “moreno”; ainda que seja “morena” terá a pele “esbranquiada”. Há, nesses casos, claros conflitos. Os educandos escolheram representar personagens não brancos, mas diluem as características negras em um processo de embranquecimento, elaborando suas representações a partir de um *imaginário colonizado* (Gruzinski, 2003; Fanon, 1997; Gonzalez, 1988), o que nos leva a outro elemento, as representações iconográficas.

Imagem 1 — 1ª Representação iconográfica do Grupo 1 da Turma A

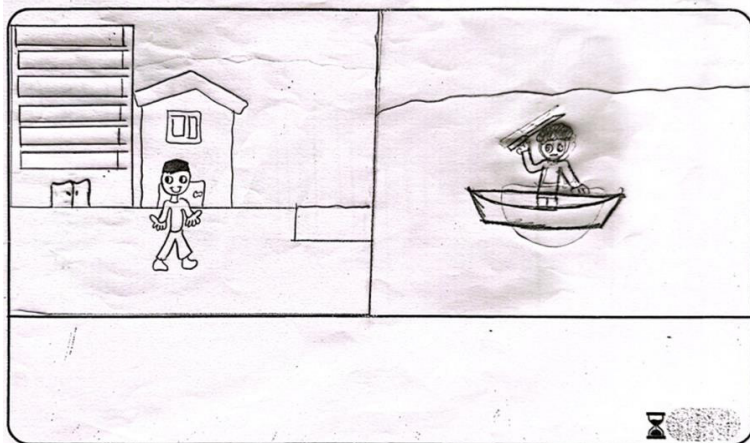


Fonte: acervo pessoal

Conquanto não tenham realizado a descrição da ação da cena representada no *storyboard*, ela foi descrita no roteiro da seguinte forma: “O narrador conversa com a Musa em pé, dentro do palácio [...]. Juno conversa com Éolo sentados num banco numa casa[.] Éolo — ele [es]tá falando que vai ajudar Juno a formar turbilhões no mar para atrapalhar Eneias[.]”. Dessa forma, a equipe elaborou duas cenas em um único painel, representando a sequência dos eventos. Na representação iconográfica, o Narrador, cuja descrição não é realizada no roteiro, é ilustrado com cabelos cacheados e está vestindo uma túnica com uma faixa na cintura, o que parece aludir a trajes de personagens de desenhos bíblicos. A Musa, com características semelhantes ao Narrador, permite a associação entre as duas figuras. Já Éolo e Juno, localizados no quadro à direita, possuem diferenças acentuadas especialmente nas roupas, que seguem um estilo mais moderno (calça, camisa e saia).

O palácio, cenário onde o Narrador se encontra com a Musa, apresenta uma grande coluna, à semelhança das estruturas da arquitetura grega antiga. Suas janelas, no formato de cruz, foram descritas em sala como “as janelas das casas bem antigas”. Não é por acaso que a casa retratada no quadro seguinte também exhibe essas mesmas janelas, e possui uma chaminé.

Imagem 2 — 2ª Representação iconográfica do Grupo 1 da Turma A



Fonte: acervo pessoal

O mesmo grupo, na elaboração do painel seguinte, representa novamente o personagem Éolo e introduz a ilustração de Eneias. À esquerda, Éolo tem um penteado que remete ao de jovens negros da periferia, como o famoso “Taper fade afro”,

possui roupas como do quadro anterior (calça e camisa), olhos e boca grandes e está com expressão alegre. À direita, Eneias apresenta características similares às de Éolo, mas com algumas diferenças: seu cabelo é mais longo e cacheado, e ele carrega uma espada, símbolo de sua posição como herói. Sua expressão transmite preocupação, refletindo o momento em que o personagem se encontra na narrativa.

É a partir desses elementos que levantamos outra possibilidade. Se no discurso escrito há inferências de uma visão que tende a descrever personagens negros a partir de embranquecimentos, na construção imagética notamos elementos mais ligados à identidade dos educandos, com significados mais diversificados e com poucas ‘diluições’ na representação do personagem negro. Essa dualidade sugere que, embora a linguagem descritiva possa refletir a internalização de estereótipos, as representações visuais demonstram uma maior liberdade criativa e uma possível conexão com a identidade e a vivência dos próprios alunos. Essa dinâmica entre texto e imagem pode indicar que, no processo de criação visual, os educandos se sentem mais à vontade para expressar uma diversidade que não necessariamente se reflete na descrição escrita, talvez por uma maior familiaridade com a linguagem visual.

Essa dinâmica entre o texto e a imagem revela como as representações sociais são moldadas não apenas pelos discursos hegemônicos, mas também pelas práticas criativas e subjetivas dos indivíduos. A identidade, nesse contexto, apresenta-se em dinâmica com as representações, assim como indica Stuart Hall (2000, p. 112), pois reflete as interações entre o indivíduo e o mundo ao seu redor, “o ponto de encontro entre os discursos e as práticas, os processos que produzem subjetividades e que nos constroem como sujeitos”. Nesse sentido, as representações visuais feitas pelos educandos, diferentemente das descrições mais rigidamente controladas pela linguagem, permitem certa ressignificação dos discursos, refletindo, portanto, uma construção mais livre e conectada com as vivências dos próprios agentes do processo de elaboração das representações. Esse processo, deve-se salientar, está sempre sujeito às influências das interações sociais e culturais, em constante transformação, o que permite que as identidades emergam e se reconfigurem com o tempo, à medida que as práticas discursivas e representações visuais se entrelaçam.

Por isso mesmo, no contexto das turmas alvo do nosso exercício, essa relação entre identidade e representação torna-se particularmente relevante. Isso porque, em turmas com perfil étnico e cultural diversificado, as representações construídas pelos educandos durante a leitura e o exame da fonte tendem a se relacionar

com essas características, refletindo suas experiências e referências socioculturais. Por exemplo, sob a ótica das RS, ao imaginarem personagens ou cenários durante o exercício, os estudantes projetam suas próprias vivências, valores e visões de mundo, que são influenciados por seus “ordenamentos sociais” — ou seja, pelo conjunto de normas, práticas e símbolos que estruturam suas relações no e com o mundo e que, por conseguinte, são formadores da identidade (Procópio; Melo, 2007, p. 102-103). Essas representações, enquanto produto de uma coletividade, são construídas a partir de símbolos compartilhados — sejam eles imagéticos, linguísticos ou artísticos — que permitem aos grupos sociais expressar e interpretar a realidade. Nessa dinâmica, o “real”² que emerge das representações dos nossos alunos é duplo: por um lado, ele é o texto em si, o material com o qual os estudantes interagem; por outro, é o conjunto de ideias, discursos e significados que são construídos a partir dessa interação, mediados pelos embargos socioculturais do grupo. Em outras palavras, o real não é apenas o que está no texto, mas também o que é trazido para o texto pelos leitores, em um processo dialético de construção e interpretação. Assim, as identidades dos alunos são simultaneamente expressas e construídas, à medida que eles negociam seus lugares no mundo e suas relações com os outros, ou seja, a partir de suas realidades.

Essas questões nos parecem ainda mais latentes ao notarmos certo padrão nas descrições dos personagens. De todos as 12 equipes, 3 grupos se abstiveram de realizar qualquer descrição dos personagens, no geral alegaram falta de tempo ou que não recordaram a etapa, 7 fizeram alguma descrição sobre a cor da pele dos personagens, sendo que desse total ao menos 5 retrataram personagens como tendo a “pele bem escura” (Grupo 2, Turma A) ou sendo negro (Grupo 4, Turma B), “moreno” ou “bronzado” (Grupo 1, 2 e 3, Turma A) e pardo (Grupo 1, Turma A e Grupo 3 Turma B). Essa característica da abordagem dos alunos nos fez recordar que em alguns momentos em sala muitos estudantes afirmaram se identificar como sendo “morenos” ou pardos, enquanto alguns poucos afirmavam ser negros ou brancos. Partindo dessa associação, passamos a considerar que a ênfase na cor da pele nas descrições dos personagens pode ser interpretada como um reflexo dessa dinâmica identitária, afinal, se concordamos que as identidades estão associadas as representações (Hall, 2006; Procópio; Melo, 2007; Gonzalez, 1988), podemos assimilar que, assim como reflete Nobu Chinen, no processo de construção de sua identidade, especialmente crianças e adolescentes adotam o

² Por “real”, sinalizamos o que existe, o que está posto diante dos educandos e que, por conseguinte, passou a fazer parte dos seus “reais”, pois está ao alcance dos envolvidos e em dinâmica com eles.

referencial de que dispõe”, o que é expresso através do uso de símbolos e palavras com o poder de incluir ou excluir os indivíduos dentro de determinados conceitos e categorias (2019, p. 48-49).

É nesse sentido que, em um contexto de diversidade étnica, a cor da pele assume um papel simbólico importante, representando não apenas características físicas, mas também experiências sociais e culturais compartilhadas. Dessa forma, quando os alunos descrevem personagens como “negros”, “pardos” ou “morenos”, eles estão, de certo modo, projetando/incluindo suas próprias identidades e vivências (o que se relaciona com as representatividades com as quais eles/as têm contato).

Nessa dinâmica há grupos que, conquanto diversos etnicamente, escolheram representar os personagens a partir de um imaginário colonizado, retratando os personagens a partir de uma identidade visual hegemônica, na qual deuses e heróis são brancos de olhos azuis ou verdes. A exemplo temos o grupo 6 da Turma A, que traz uma Vênus de “[C]abelo enrolado e olhos verdes” e uma Dido de “cabelo longo e olhos azuis”, além do grupo 1 da Turma B que descreve a Musa com a “cor branca” e cabelo “liso e solto”. O Netuno do grupo 2 da Turma B tem a “pele clara”, “cabelos grande[s] e ondulados”. Já a equipe 3 da Turma B faz uma descrição mais geral ao se referir aos deuses (não especificam quais), afirmando que eles são “altos[,] [com] cabelo no[s] ombros[,] um com cabelo castanho e outro ruivo [de] olhos azuis”. Além disso, também são “fortes”.

O grupo 5 da Turma B, descreve Eneias como um “verdadeiro cavaleiro, olhos escuros[,] bocas avermelhadas[,] cabelos pretos[,] escuros”, sua roupa é um “[blazer] vermelho[,] com uma cal[ça] marrom[,] uma bota preta”, também possui “uma espada na cintura e seu cavalo ao lado”. Evocam, nesse exercício, um modelo de *herói-cavaleiro* que parece mais atrelado a um *imaginário medieval* (Le Goff, 1994, 2009), ainda que com inserções. Fato curioso, no entanto, haja vista que, segundo Varandas (2010, p. 29), há indícios de que o personagem Eneias “constituiu um dos mais significativos protótipos do herói medieval”. O que se observa, tanto nesse caso quanto nos anteriores, é a predominância de referências que se conectam a uma visão socialmente branca, através das quais as representações europeias são projetadas como padrão. Essa dinâmica reflete o que Neusa Santos Souza (1983) denomina de “branqueamento simbólico” (Reis, 1993), um processo em que as referências culturais e estéticas brancas são naturalizadas como universais, enquanto outras identidades são subalternizadas ou invisibilizadas, incidindo fortemente na identidade de pessoas negras. Assim, mesmo em contextos de diversidade étnica, a internalização desses padrões hegemônicos acaba por reforçar

hierarquias raciais e culturais, perpetuando uma lógica colonial que ainda ressoa no imaginário coletivo.

No entanto, essas influências ganham resistência em vontades de representatividade expressas na elaboração dos personagens, como pudemos observar, relacionando-se com as formas particulares dos estudantes de entender e se posicionar diante da fonte. Mais um exemplo interessante dessa dinâmica pode ser visto no trabalho do Grupo 5 da Turma A, que traz interpretações significativas e posicionamentos enfáticos. Ao elaborarem a descrição da primeira cena do trecho da narrativa sobre o qual ficaram responsáveis, afirmam que a cena começa com “o narrador dizendo que [D]ido se casa com Siquel e que viveram felizes[.] [N]o entanto[.], o irmão [de Dido] era muito invejoso ‘de’ Siquel e mata ele”. Mais adiante, ao descreverem mais da ação que sucede durante a cena, a equipe conta que “ocorre [a] morte de Siquel, a rainha foge de Pigmalião por ele te[r] matado o seu marido[.], depois ela[.] [D]ido[.] consegue construir um reino e [E]ne[ia]s fica impres[s]ionado[.] pois ela conseguiu[iu] um reino sozinha[.] sem seu irmão e seu marido”. Já na ação da segunda cena, a equipe descreve que ela se inicia com “[D]ido virando rainha de um reino sozinha[.]” e continua com o reforço do comentário da cena anterior: “eu fico impressionada como essa mulher é guerreira[.] ela consegue sem ajuda do irmão e do marido”.

Essa equipe foi composta por 4 alunos e 3 alunas. É interessante observar que o comentário feito na descrição da segunda cena está na primeira pessoa do singular e no feminino, indicando que, ainda que represente a visão do grupo, há a posição de uma aluna. Além de demonstrarem no geral uma boa construção dos elementos do roteiro, organizando a narrativa de forma lógica e pragmática, o trabalho dessa equipe traz à baila algumas compreensões importantes. Estas, buscaremos pensar a partir de algumas possibilidades.

Na narrativa presente na fonte adaptada, Eneias, ao chegar em Cartago guiado pela deusa Vênus, “ficou impressionado com tudo que viu”, o que alude a cidade em construção, a união dos povos que ali trabalhavam, felizes “vendo sua cidade crescer”, representando, portanto, aquilo que o herói havia perdido e, ao mesmo tempo, o que ele buscava novamente ter. O olhar do alunado traz outra perspectiva para essa narrativa. Em vez de admirar o desenvolvimento da cidade, na elaboração da equipe, o apreço do personagem epônimo recai em um fato mais importante: a atuação de Dido, que “sem ajuda do irmão” ou do “marido”, conseguiu construir um reino “sozinha”. Outra possibilidade é que, a admiração que os/as estudantes tiveram pela personagem, os/as fizeram representar essa disposição

emocional através do personagem Eneias, enfatizando suas visões em uma dupla forma: indireta, por meio do sentimento de admiração do herói; e direta, através do comentário que exalta a “mulher guerreira”, cuja atuação foi capaz de deixar a aluna “impressionada”.

Vale lembrar que, na versão ‘original’, o primeiro contato entre Eneias e Dido é mediado pela visão do aedo, que compara a rainha a Diana, a equivalente romana de Ártemis. Nesse processo, o aedo (poeta) não poupa o uso de adjetivos descritivos que exaltam a figura:

Entra a rainha no templo, de forma belíssima, Dido, acompanhada de enorme cortejo de moços da terra. Como nas margens do Eurotas ou cume do Cinto vistoso os coros Diana dirige na dança, seguida de turba indescritível de Oréadas; pende-lhe a aljava dos ombros, ao avançar; às demais divindades no garbo se exalta; indescritível prazer no imo peito a Latona animava: tal era Dido no meio dos seus, a ativar o trabalho dos operários, ditosa a cuidar do futuro do reino (Virgílio, 2021. *Eneida*, I, v. 496-506).

Essa sentença, no entanto, foi simplificada em nossa adaptação para: “(...) entra a rainha no templo. Sua presença mudava o ambiente. Logo na entrada do templo, senta-se no trono, rodeada pelos guardas, dá ordens e organiza os trabalhos.” Ou seja, em nenhum momento da fonte adaptada os educandos tiveram contato com descrições que exaltavam Dido de forma direta como uma figura de feitos notáveis que, em sua aparência e ações, assemelhava-se a uma deusa. Poderíamos considerar, como argumenta Pinheiro (2010, p. 25), especialista nos estudos da filologia clássica, que o fato de Dido estar imersa no trabalho de fundação desperta em Eneias uma admiração por essa mulher que parece representar a materialização de seu próprio destino. No entanto, a visão apresentada pelos nossos estudantes do 6º ano ainda difere dessa, uma vez que a ênfase dada pela equipe recai, justamente, sobre o fato de a personagem ser uma mulher que “consegue, sem ajuda do irmão e do marido”. Nesse sentido, embora nossa adaptação tenha demovido as minúcias da apresentação da personagem, a imagem que os estudantes desenvolveram sobre ela foi além da associação a uma figura divina ou a alguém que parece personificar o destino do herói. Em nossa percepção, Dido se tornou para a equipe a consumação de um desejo de representatividade, alimentado pela identificação da rainha de Cartago como um exemplo admirável de força — já que ela é “uma guerreira” — e autonomia feminina — pois conseguiu “construir um reino sozinha”.

A Equipe 4, por sua vez, única com 7 integrantes da Turma B, traz um misto de muito do que vimos até agora e apresenta alguns novos elementos. Seus personagens são descritos da seguinte forma:

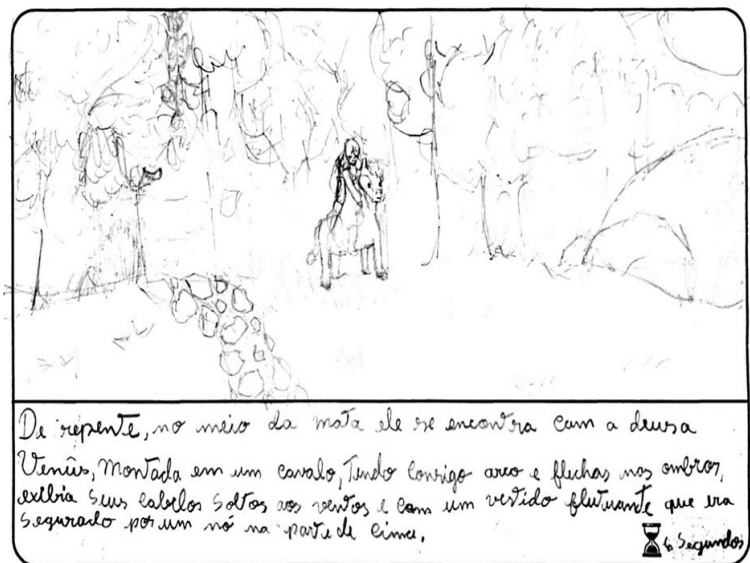
Vênus: [c]abelo grande e laranja; [p]ele negra e lisa muito bonita, alta; e olhos verdes.

Eneias: branco, altura média, cabelo ruivo, trajes simples e olhos castanhos.

Dido: branca, pele pálida, cabelo preto[,] escorrido[,] olhos azuis e angelicais.

É interessante notar que, diferentemente de outras equipes, esta, na descrição de Vênus traz de forma direta a cor da sua pele como sendo “negra” e a atribui um adjetivo positivo. Paralelamente, as outras personagens são brancas. O Eneias dessa equipe possui características que diferem completamente das que foram apresentadas por outras equipes: seu cabelo, suas roupas e sua altura. Na produção iconográfica, a equipe montou dois quadros que representam o encontro de Eneias com Vênus e a chegada do herói aos muros de Cartago.

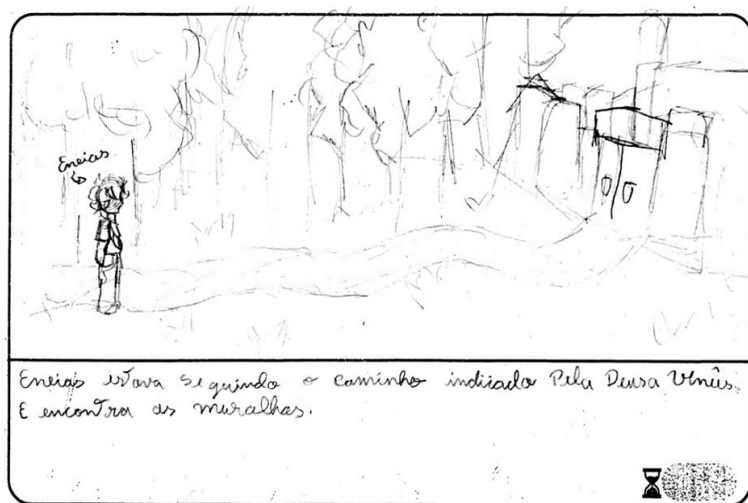
Imagem 3 — 1ª Representação iconográfica do Grupo 4 da Turma B



Fonte: acervo pessoal

Na cena ilustrada, observa-se um cenário descrito no roteiro como “um lindo bosque, repleto de árvores, flores e grama”, que também apresenta uma atmosfera “meio escurécida”. A trilha, que aparece esboçada no canto inferior esquerdo da ilustração, não apenas indica o caminho que o herói seguirá na cena seguinte, mas também sugere uma noção de perspectiva, criando uma sensação de profundidade. Isso é intensificado pelo posicionamento cuidadoso das árvores e da rocha à direita, que guiam o olhar do espectador e ampliam a sensação de distância no ambiente. A personagem, colocada no centro da ilustração, mantém as características descritas na fonte adaptada, com exceção da cor da pele e do cabelo. Ela está montada sobre um cavalo, com um arco nas costas e uma aljava carregada de flechas, descrição que fora transcrita no espaço que deveria ser preenchido com a ação que ocorre na cena. Contudo, no quadro seguinte, além de elaborar a continuidade dessa cena de forma criativa, não repetem esse equívoco:

Imagem 4 — 2ª Representação iconográfica do Grupo 4 da Turma B



Fonte: acervo pessoal

Neste quadro, percebemos que a qualidade em termos de perspectiva e coerência com a narrativa se mantém, mas os traços do personagem Eneas apresentam contornos diferentes. Seus cabelos, descritos como “laranja”, possui elevação nas laterais, sugerindo um aspecto arrepiado. Seus trajes, definidos como “simples”, são compostos, na parte inferior, por sapatos e uma calça comprida que quase

envolve todo o calçado e chega a tocar o chão, acompanhada de um acessório ao lado (cuja definição não pode ser feita com precisão). Na parte superior, podemos observar uma camisa com golas altas e detalhes na parte frontal.

Ao examinar a descrição e a ilustração deste quadro, consideramos certa influência das animações japonesas (os famosos *animes*), especialmente devido ao fato de membros da equipe amiúde recomendarem algumas dessas obras. Considerando esse repertório cultural, observamos que a representação do cabelo e até mesmo as cores dos olhos e da pele do personagem Eneias apresentam características que lembram o protagonista Shōyō Hinata, da série *Haikyuu!!*, dirigida por Kodama (2014-2020). Série que conhecemos por meio estudantes da turma, o que nos fez levantar a possibilidade de que ela tenha servido como uma referência visual no desenvolvimento do personagem.

Dido, na representação dessa equipe, mantém praticamente a mesma descrição do Grupo 6 da Turma A: é branca, com olhos azuis, mas possui um detalhe adicional, os olhos “angelicais, que reforça a intenção por trás da sua aparência. Essa descrição segue um padrão amplamente associado à imagem de branquitude. Já Vênus, concebida como uma deusa negra, quebra essa representação hegemônica, embora tenha cabelos ruivos e olhos verdes, características que evocam estereótipos de beleza ocidentais. Seja como for, as descrições e produções iconográficas dessa equipe revelam uma interpretação rica da narrativa, marcada por três aspectos: a aproximação aos trechos da fonte que descrevem os trajés de Vênus e o ambiente, a busca por representatividade ao desviar-se do padrão eurocêntrico de deuses brancos e a criatividade, perceptível na forma como as ilustrações exploram e reinterpretam o universo antigo, de acordo com a visão dos estudantes.

Seja com uma Vênus de pele negra e cabelos laranja, ou uma Vênus loira de olhos verdes, com um Eneias herói-cavaleiro, alto e de blazer, ou com um Eneias baixo, “bronzado” e de trajés simples, ou ainda por meio de uma Dido admirável, capaz de governar um reino sozinha, os estudantes nos apresentam um universo de possibilidades que rompe com a visão tradicional e ufanista de um passado antigo projetado como sendo monocromático, sem espaço para diversidade, predominantemente europeu e masculino (Belchior, 2021), no qual a mulher não ocupa papéis significativos. Ressignificaram importâncias, projetaram suas visões de mundo, mesclando alteridade, identidade e desejo de representatividade e, com isso, construíram suas consciências históricas, expondo suas capacidades criativas na medida em que exerciam suas habilidades de pensar historicamente.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, a proposta de leitura e adaptação do Livro I da *Eneida*, articulada à produção de narrativas pelos estudantes, permitiu observar como o contato com uma fonte clássica pode mobilizar processos interpretativos que extrapolam a dimensão da compreensão textual. A adaptação da fonte histórica, orientada pelas proposições de Wineburg e Martin, funcionou como mediação/transposição didática voltada à ampliação do acesso ao texto, ao mesmo tempo em que favoreceu a elaboração de leituras situadas, produzidas a partir dos referenciais dos próprios discentes.

As produções analisadas, por sua vez, indicam que a relação dos estudantes com a narrativa clássica se estabelece por meio de aproximações com suas experiências e repertórios socioculturais. O incentivo à leitura deve seguir esse caminho. Nesse processo, a representação dos personagens se configura como um espaço de produção de sentidos, no qual se articulam elementos do passado e do presente, trazendo à baila escolhas, ênfases e ausências que remetem às formas de perceber e organizar o mundo. A recorrência de referências à cor da pele nas descrições dos personagens, por exemplo, insere-se nessa dinâmica. Como dito, em sala, muitos estudantes afirmaram se identificar como “morenos” ou pardos, enquanto outros se declararam negros ou brancos. Esse dado contribui para a interpretação das produções, uma vez que tais classificações operam como categorias de identificação que atravessam as representações construídas. Considerando que as identidades se expressam e se constituem nas práticas representacionais, a ênfase nesses aspectos pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de negociação de pertencimentos e posicionamentos.

Por tudo isso, a Cartago imaginada por uma turma do 6º ano de uma escola pública do interior de Pernambuco tornou-se, assim, um espelho invertido de Roma, um espaço simbólico de disputas e projeções, onde questões como identidade, alteridade e representatividade emergiram com força. Pensar o real a partir do fictício literário foi, nesse contexto, um exercício de imaginação histórica, mas também de reconhecimento. Afinal, quando os(as) estudantes representaram Cartago, suas personagens e seu drama, estavam também elaborando um mundo possível — um mundo que, de algum modo, dizia respeito a eles(as) mesmos(as).

REFERÊNCIAS

BELCHIOR, Ygor Klain. Por uma História Antiga que promova a dignidade humana: um ensaio-provocação. *Brathair — Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, v. 21, n. 1, p. 92-106, 2021.

BELLONI, Maria Luiza. *O que é mídia-educação*. Campinas: Autores Associados, 2009.

BLÁZQUEZ, José María. Los fenicios en Oriente. In: BLÁZQUEZ, José María; ALVAR, Jaime; WAGNER, Carlos G. *Fenícios y cartagineses en el Mediterráneo*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 14-296.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 1 maio 2026.

CASSON, Lionel. *Ships and seafaring in ancient times*. London: British Museum Press, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHINEN, Nobu. *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FONSECA, Carlos Ventura. A teoria das representações sociais e a pesquisa na área de educação em ciências: reflexões fundamentadas em produções brasileiras contemporâneas. *#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia*, Canoas, v. 5, n. 1, 2016.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 321-342, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4. ed. rev. São Paulo: Selo Negro, 2008.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

KODAMA, Susumu (dir.). *Haikyuu!!*. Produção: Production I.G. Japão: Mainichi Broadcasting System (MBS), 2014-2020. Série de animação.

LANGER, Johnni. O poder do imaginário medieval. *OP SIS*, Catalão, v. 10, n. 2, p. 209-213, 2010.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MUNANGA, Kabengele. África e imagens de África. *Sankofa*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 108-116, 2008.

OLIVEIRA, E. M. de. Os avanços e obstáculos da aplicação da Lei n.º 10.639/03 na educação brasileira. *África*, São Paulo, n. 45, p. 1-19, 2024.

PINHEIRO, Cristina Santos. *O percurso de Dido, rainha de Cartago, na literatura latina*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

PROCÓPIO, M. R.; MELO, M. S. S. Imaginários sócio-discursivos nos quadrinhos de Papa-Capim. *Mora: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Belém, n. 28, p. 97-119, 2007.

REIS, Letícia Vidor de Souza. “Aquarela do Brasil”: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 5-19, 1993.

SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SÊGA, Rafael Augusto. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 8, n. 13, p. 128-133, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VARANDAS, Angélica. O rosto do herói medieval: Beowulf e Gawain. *Brathair — Revista de Estudos Celtas e Germânicos*, v. 10, n. 2, p. 26-50, 2010.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

WINEBURG, Sam; MARTIN, Daisy. Tampering with history: adapting primary sources for struggling readers. *Social Education*, v. 73, n. 5, p. 212-216, 2009.

Recebido em: 13/05/2026

Aprovado em: 31/07/2026





RESENHAS

PÁGINAS 237 A 243

Ler poesia com “olhos simultâneos”

Leer poesía con “ojos simultâneos”

Renata Caroline Penzani
Universidade Federal Fluminense (UFF)
renatapenzani@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0721-7897>

“Escrever depura o que se vê”, escreve Ana Estaregui (2025, p. 53). A autora demonstra o que diz: “desenho a palavra *tamanduá* prestando atenção a seu movimento longo” (Estaregui, 2025, p. 57). De repente, imaginamos a palavra pela sua forma, o que ela alcança por ter um corpo que é exatamente como é. O primeiro círculo está feito, e, como num refrão, voltamos a pensar com o poema: *escrever depura o que se vê*.

Então, o que vê a poeta em *Fazer círculos com mãos de ave* (Editora 34, 2025)? Vê o bicho e o humano além do humano, vê os rituais e vê a própria palavra *ver*. Se não podemos fixar um sentido absoluto em poesia, há aqui um sentido que se sobressai, aquele que permite ver em “todas as direções” (Estaregui, 2025, p. 58).

se pudéssemos enxergar com a mesma nitidez
do beija-flor — batendo pálpebras como asas
talvez percebêssemos o mundo voando para trás
[...]
o animal de todas as direções
é como os poemas (Estaregui, 2025, p. 58).

São os olhos acurados que apontam nos versos “a infinita distância entre o pensamento e a letra” (Estaregui, 2025, p. 93), em um livro que escreve com os elementos, os animais e as plantas para nos mostrar como, afinal, o mundo visível não é só o que parece: “o poema está sob o poema” (Estaregui, 2025, p. 98).

Por não (querer) saber, seguimos. Ler primeiro as epígrafes é um modo de começar a perceber o que a poeta nos dá a ver. É o canto, o bicho e é o fogo que estão lá.

‘e ‘e ‘e ‘e ‘e
‘e ‘e ‘e ‘e ‘e
‘e ‘e ‘e ‘e ‘e
‘e ‘e ‘e ‘e ‘e

‘e ‘e ‘e ‘e ‘e
‘e ‘e ‘e ‘e ‘e
‘e ‘e ‘e ‘e ‘e (Estaregui, 2025, p. 7).

Do canto-poema da etnia Huni Kuin, Ana Estaregui passa a Clarice Lispector:

Isto não é um lamento,
é um grito de ave de rapina. (Estaregui, 2025, p. 7).

Depois, uma terceira epígrafe autoral:

para acordar a terra um canto
para acordar o canto um fogo
para acordar o fogo outro fogo
o coração sobre a terra (Estaregui, 2025, p. 9).

Encontramos neste começo uma preparação de leitura. Se não estamos em uma enunciação convencional, é preciso ao menos saber o porquê. Em *Fazer círculos com mãos de ave*, os poemas falam pelos pássaros, os bichos falam pelo fogo, o fogo fala pelo canto. A sugestão desde o título é a de uma coreografia que marca uma torção ontológica: não é do ser humano a voz central nessa poética “que nasce de uma visão de mundo e de linguagem menos antropocêntrica e mais próxima das perspectivas indígenas”, como escreve o pesquisador Alexandre Nodari (Estaregui, 2025, s.p.) no texto de orelha da edição.

Ao deixar de lado a excepcionalidade do sujeito racional, o livro vai ao encontro dos rios, das plantas e das criaturas da terra — essas forças englobadas na natureza conforme a conhecemos em tradições ocidentais. No entanto, o que está em jogo aqui é notar que “há uma harmonia secreta / entre as conchas e a cordilheira” (Estaregui, 2025, p. 32). E não só isso. Este conjunto de poemas também busca dialogar — talvez principalmente — com os seres que surgem de outras cosmovisões, como os elementares e o sagrado que evocam os Yanomami, Huni Kuin e Orang Rimba. O que o leitor experimenta é uma mudança de linguagens pela linguagem, uma troca de ponto de vista. “A poesia sempre foi o lugar privilegiado para isso” (Estaregui, 2025, s.p.), diz Nodari.

O que parece estar no centro dos poemas de Estaregui são os “encontros capazes de nos outrarem” (Nodari, 2015, p. 45) ao nos tirarem da “imobilidade” (Nodari, 2015, p. 45) de uma voz única, nos termos de Alexandre Nodari no texto “A literatura como antropologia especulativa” (2015). Essas conexões intencionais

colocam *Fazer círculo com mãos de ave* em zona fronteira, um limiar possível entre literatura, etnografia, xamanismo poético, antropologia. Em uma leitura de “devoração”, nas palavras da própria poeta, lemos seguindo as pistas entre uma borda e outra, sabendo que, “no poema um pássaro não é um animal / no poema o animal não é um animal” (Estaregui, 2025, p. 36).

somos feitos de tudo o que vemos
cavalos deuses sorvetes uma mesa
tudo se decalca — a guerra e os lírios
[...] nada se distingue completamente (Estaregui, 2025, p. 36).

Aqui vale um breve desvio do sobrevoos em Ana Estaregui no esforço de lê-lo com atenção ao que ele *não* é: um percurso estanque. Se a escritora argentina María Negroni acertou quando escreveu, em *O coração do dano*, que “se há para onde ir não há escrita” (Negroni, 2023, p. 82), ao tentar percorrer os caminhos anunciados para chegar até onde vão estes poemas, esta resenha seria então uma desobediência, um contrassenso. Ou, quem sabe, caberia ao leitor sondar se está de fato diante de uma escrita, e não de uma dança outra. “Ao dançar produzimos formas de dizer / parentescos com as árvores / vínculos com os insetos” (Estaregui, 2025, p. 32).

No livro *A arte do erro* (2022), Negroni descreve o valor de ler uma obra como um corpo livre, disposto a *expedições e aventuras*. “Um dos mal-entendidos mais antigos em matéria literária (e que também pode ser estendido a todo campo da arte) é aquele que se empenha em classificar as obras em categorias, gêneros, escolas, ali onde, em sentido estrito, não há mais que autores e artistas, isto é, aventuras espirituais e expedições difíceis” (Negroni, 2022, p. 7).

“Escrever a forma das coisas”

Lançado em novembro de 2025, *Fazer círculos com mãos de ave* é o quinto volume de poemas de Ana Estaregui, mestra em Literatura e Crítica Literária pela PUC São Paulo. São de sua autoria os livros *Chá de jasmim* (Patuá, 2014), *Buracos* (Jota, 2015 — e-book experimental), *Coração de boi* (7Letras, 2022) e *Dança para cavalos* (Círculo de Poemas, 2022; publicado também em Portugal — Língua Morta, 2022). Este seu título mais recente é uma continuidade da investigação poética e acadêmica de Estaregui em torno dos contornos entre cultura e natureza, animalidade e escrita literária na poesia contemporânea. Atualmente, a autora desenvolve a pesquisa “Animal animal: escrever o bicho-paisagem? Uma

investigação poética”, doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP.

Chegamos ao objeto livro também prestando atenção em suas formas. *Fazer círculos com mãos de ave* está dividido em nove capítulos: 1. O poema como um círculo que se abre no espaço; 2. Um som que se refaz de trás pra frente; 3. Traduzir uma neblina traduzir um barco; 4. Às vezes o movimento é mesmo ínfimo; 5. Uma estrofe que nunca existiu; 6. O poema retira as palavras do mundo; 7. O voo é indistinto para quem voa; 8. Coisas contáveis coisas incontáveis; e 9. Todo voo é destino quando visto do alto.

É possível notar uma circularidade na composição do conjunto. Os poemas abrem e fecham com um movimento que pode ser visto no ar, passando pela leitura fina do detalhe que só é percebido pelo olhar atento e a noção de que o ponto de vista altera o que é visto; depois de ler um poema escrito com a intenção de fazer ver, não seremos mais os mesmos: agora, veremos outras coisas — não só o fenômeno em si, mas seus avessos e contrários. “Poemas são formas concisas de anotar” (Estaregui, 2025, p. 65).

Vale a pena reparar também nas referências que o livro ressoa. Na seção “Notas sobre alguns poemas” (Estaregui, 2025, p. 140), a autora explicita algumas trilhas. Então, conhecemos Inu Yube, jovem aprendiz de pajé que nos ajuda a ler a primeira epígrafe, ao evidenciar que se trata não de um som meramente audível, mas de uma mensagem sensível que só a natureza extra-humana pode captar. Conhecemos também o Hampaya ou batismo de pimenta, ritual de iniciação indígena em que o bico do pássaro japim é mergulhado em uma mistura de pimenta e aplicado como um vetor na língua dos aprendizes, para que eles recebam o aprendizado das aves e de seus cantos.

Nesta seção, aparecem ainda a evocação de deuses e provérbios indígenas, ensinamentos de pajés e versos místicos que percorrem uma espiritualidade que dialoga com diversas percepções do divino, em uma perspectiva mais preocupada em expandir a linguagem do que encerrá-la em visões estritas.

Vêm daí alguns enlaces incomuns, como podemos ler nos versos “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê”, do escritor e místico polonês Angelus Silesius. O poema é conhecido no Brasil pelo cancionero popular, na voz de Maria Bethânia, incluído na canção *Olho d’água*¹, composta por Caetano

¹ A música *Olho d’água* integra o álbum homônimo de 1992, e também permite ler a primazia do olhar como um dos sentidos supremo da poesia, além de também dialogar, assim como Estaregui, com os agenciamentos da mata, da fauna, do reino mineral e do mundo espiritual, em um lirismo deslocado do humano para o mais que-humano. “Corre arregalada a matéria-prima essencial / O vero olho da terra é o cristal d’água (...) Pupila, iris, pálpebra, retina / Ah! se esse olho d’água filtrasse / A sentina do mundo e da minha alma”.

Veloso e Wally Salomão. Em uma valorização dos devires filosóficos, há também nessa parte do livro a demonstração do entrelaçamento com o pensamento filosófico europeu, representado por Gilles Deleuze em seu *Diferença e repetição* (2018 — original: 1968).

o verso imita a onda
não porque esta o aconselha — faça como eu
ele a repete não para copiá-la
mas por saber sua infinita diferença (Estaregui, 2025, p. 38).

Para além do diálogo visível com culturas indígenas e agenciamentos vegetais, animais, minerais e espirituais, o leitor pode procurar também, no decorrer do livro, outras pistas de entrelaçamentos, dessa vez com vozes literárias, mais particularmente com autorias contemporâneas. Junto com Estaregui, continuamos a “dar ao sopro um contorno aberto” (Estaregui, 2025, p. 110), exercitando a possibilidade de pensar que “os poemas não pertencem a ninguém / eles apenas pairam entre as cabeças / são mariposas em busca de claridade” (Estaregui, 2025, p. 99).

Se essas vozes ficam menos explícitas em referências diretas, podem aparecer como um rastro de trilhas compartilhadas, uma espécie de espírito do tempo. Se Estaregui nos traz “que a escrita pode ser uma força que se apaga enquanto se faz” (Estaregui, 2025, p. 17), também nos perguntamos se também não seria o caso de um poema acender outro, como fagulhas de um interesse comum e de atravessamentos similares. Poetas que comungam uma apreciação da poesia semelhante, não só pela escrita de poemas, mas também pelo pensamento crítico, teórico e ensaístico. Júlia de Carvalho Hansen, em *Seiva veneno ou fruto* (2016), Marília Garcia em *Pensar com as mãos* (2025), e Luiza Leite, em *A superfície dos dias: o poema como modo de perceber* (2024), são algumas das produções recentes que podem ser lembradas nessa leitura, em diferentes aproximações com a forma das palavras, a transcendência do real, as linguagens de vidas não humanas e as possibilidades da natureza de reinventar o mundo. De volta à poesia de Estaregui, lemos alguns vestígios: “Primeiro perguntamos aos pés / pela vaga lembrança do tremor / em qual memória da sola se desenharam” (Estaregui, 2025, p. 21); ou “O longo poema está se fazendo há milênios” (Estaregui, 2025, p. 49).

Ao convidar a ver por baixo e por trás das coisas, encontrar enfim o poema “sob o poema” (Estaregui, 2025, p. 98), *Fazer círculos com mãos de ave* sugere leituras de simultaneidades e semelhanças, de vinculações e afinidades, como o velho que a poeta descreve em um dos poemas, aquele “que fica mais cego e quanto

menos ele vê / mais sabe o quanto tudo se assemelha” (Estaregui, 2025, p. 88). Enquanto escreve e se inscreve em múltiplas vozes, o livro afina o desejo de compreender a escrita como uma realização que perturba os registros únicos. “olhar com olhos simultâneos / olhar e ver: isso aqui é o fim do mundo / e com sorte salvaremos a transparência” (Estaregui, 2025, p. 47).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

ESTAREGUI, Ana. *Fazer círculos com mãos de ave*. São Paulo: Editora 34, 2025.

GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

HANSEN, Júlia de Carvalho. *Seiva veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016.

LEITE, Luiza. *A superfície dos dias: o poema como modo de perceber*. Coleção Círculo de poemas. São Paulo: Fósforo, 2024.

NEGRONI, María. *O coração do dano*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Poente, 2025.

NEGRONI, María. *A arte do erro*. Trad. Ayelén Medail e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da Anpoll, Florianópolis, SC, no. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015.

Recebido em: 02/05/2026

Aceito em: 23/06/2026





DEFESAS DE DISSERTAÇÕES E TESES DE 2025

PÁGINAS 244 A 256

DEFESAS DE DISSERTAÇÃO REALIZADAS EM 2025

Nota dos editores: Para acessar as dissertações e teses aqui listadas, basta clicar nos títulos, que redirecionam para o repositório. A lista de defesas e os links de acesso foram obtidos no site do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e no Repositório Institucional da UFMG, respectivamente.

Área de concentração:

Literatura Brasileira

Da fábula à ficção científica: como Lúcia Machado de Almeida deu notícias do mundo na literatura infantojuvenil

Cláudia Helena Santos Rezende Moraes

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Alcides Pereira do Amaral — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro — CEFET/MG

Data: 17/02/2025

Retrato do artista quando coisa, de Manoel de Barros: uma estética da repetição

Felipe Diógenes Ramos Vieira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Ana Maria Chiarini — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende — UFSJ

Data: 21/02/2025

Até múmia um dia muda: permanência e transitoriedade em algo antigo, de Arnaldo Antunes

Henrique Conti de Oliveira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Augustto Corrêa Cipriani — FALE/UFMG

Data: 28/05/2025

Masculinidades negras e seus desdobramentos nos campos das afetividades e violência na literatura afro-brasileira por meio do romance O Averso Da Pele (2020) de Jeferson Tenório

Kelvin Jorge Batista Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. José de Paiva dos Santos — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz — UFV

Data: 25/02/2025

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Ungulani ba ka khosa e Mia Couto: o desafio na construção da memória cultural moçambicana no pós-independência

António N' Runca

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira — PUC/MG

Data: 20/01/2025

Nos assombros cruéis da América Latina: o fantástico e as tensões sociais nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin

Joana Gonçalves Coelho Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier — CEFET/MG

Data: 20/01/2025

“Dar a ver/o que eu/ vejo”: a pintura na poesia ecfrástica de Adília Lopes

Isabelle Ferreira Scalabrini Costa

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Augustto Corrêa Cipriani — FALE/UFMG

Profa. Dra. Sofia Maria de Sousa Silva — UFRJ

Data: 14/02/2025

E sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar: Bob Dylan, os beats e a contracultura

Gabriel Marinho Camargo

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Lígia Gonçalves Diniz — FALE/UFMG

Profa. Dra. Patrícia Marcondes de Barros — UEL

Data: 17/02/2025

Fala, doméstica! Raça, gênero, ficção e memória do eu e de nós nas obras Ai de Vós: Diário de uma doméstica e Solitária

Lorena Cristina de Oliveira Barbosa

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Daniela Campos — Fluency Academy

Data: 21/02/2025

Seres humanos, roupas e memórias em “Caro Michele”, de Natália Ginzburg

Anna Gabriela da Conceição Teixeira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia — CEFET/MG

Data: 28/02/2025

Uma poética do futebol nas memórias de Tostão

Gabriel Bittencourt de Oliveira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — POSLIT/FALE/UFMG — Representante do Orientador, Prof.

Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle — PUC/MG

Data: 07/03/2025

Júlia Lopes de Almeida: uma flâneuse no auge da Belle Époque carioca

Brenda Lana de Carvalho Salgado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Nayara Silva de Noronha — FACE/UFMG

Data: 28/05/2025

Josefina Álvares de Azevedo — emancipação feminina, imprensa e dramaturgia: do voto feminino aos companheiros do sol

Cibelle Crisley de Fátima Magalhães

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Jéssica Luiza de Souza Ribas — Colegium

Data: 30/05/2025

Desvuduzar a couraça. Poesia e cura em Roberto Piva

Maria Fernanda Martinez Souza

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Ibriela Bianca Berlanda Sevilla

Data: 06/06/2025

Vênus Nas Ruas, Urano Nas Esquinas: escrita afeminada em “Ovelhas Negras”, de Caio Fernando Abreu

Cavallere Miranda Lima

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Lúcia Ricotta Vilela Pinto — UNIRIO

Data: 22/08/2025

Universo em migalhas: biografema em Roland Barthes por Roland Barthes

Thaynara Caroline Faleiro Malta Rezende

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova — FALE/UFMG

Profa. Dra. Rosana Kohl Bines — PUC/RJ

Data: 29/08/2025

Literaturas Clássicas e Medievais

Educação e religiosidade em exempla da idade média

Gabriel Portella Carneiro

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Matheus Trevizam — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Batista Castilho de Avellar — UFU

Data: 28/03/2025

Tiámat e Gaia nas cosmogonias de Enūma Eliš e Teogonia

Sara Camila Barbosa dos Anjos

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Kátia Maria Paim Pozzer — UFRGS

Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior — UFPR

Data: 19/05/2025

Literaturas Modernas e Contemporâneas

Uma catástrofe do tempo: Remontagem da História em Vozes de Tchernóbil, de Svetlana Aleksievitch

Raphael Domingos de Ávila

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach — UFSM

Data: 10/03/2025

Narrativas colaborativas e participativas no RPG Call of Cthulhu

João Fortunato Martins Júnior

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Elen de Medeiros — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. José Otaviano da Mata Machado Silva — UEMG/Ibirité

Data: 21/05/2025

Literaturas de Língua Inglesa

Paisagens míticas: leituras acadêmicas de narrativas Chicanas de Helena Maria Viramontes

Pedro Henrique Carvalho Domingos

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcel de Lima Santos — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Miriam Piedade Mansur Andrade — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger — UFPR

Data: 09/12/2025

Black Art, Rage, and Self-Making: Suppression, Oppression, and Sublimation in James Baldwin's Tell Me How Long the Train's Been Gone and "Sonny's Blues"

Marilda Mendes da Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José de Paiva dos Santos — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Ane Caroline Ribeiro Costa — Utica University

Prof. Dra. Juliana Borges Oliveira de Morais — UFSJ

Data: 15/12/2025

DEFESAS DE TESE REALIZADAS EM 2025

Área de concentração:

Literatura Brasileira

Literatura, capitalismo e burguesia: Convenções nos romances Senhora e Sonhos D'Ouro, de José de Alencar

Erica Drumond Fontes Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Carolina Serra Azul Guimarães — FALE/UFMG

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu — PUC/MG

Prof. Dr. Filipe de Freitas Gonçalves — Colégio Sagrado Coração de Jesus

Data: 23/05/2025

Lirismo social: a estética do vazio em Vinicius de Moraes

Cristina Thuyly Patriota Valença

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho — UFAL

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes — CEFET/MG

Data: 29/08/2025

Narrar entre o apagamento e os rastros: resistência ao esquecimento e à reconiliação extorquida em O corpo interminável e na Trilogia infernal

Dayane de Oliveira Gonçalves

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama — UFOP

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Cimara Valim de Melo — IFRS

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger — UFES

Data: 10/09/2025

Capão pecado e Via Ápia: interfaces da crítica social e do teor testemunhal na literatura marginal-periférica

Ricardo José dos Santos Neto

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Carolina Serra Azul Guimarães — FALE/UFMG

Prof. Dr. Alex Alves Fogal — CEFET/MG

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira — CEFET/MG

Data: 30/10/2025

Literaturas Modernas e Contemporâneas

Memória e história na literatura colombiana: uma análise da (contra)narrativa de Juan Gabriel Vásquez

Míriam de Castro Possas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Catarina Dallapicula — UEMG

Profa. Dra. Cintia Rodrigues de Oliveira — UFU

Profa. Dra. Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes — CEFET/MG

Data: 07/01/2025

A poética do movimento na escrita dos romances kunderianos

Lorena do Rosário Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel — FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Paula Coutinho Mendes — Universidade do Porto

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel — UFOP

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Data: 13/01/2025

Vidas em cena: usos de formas da biografia em dramaturgias negras contemporâneas

Luan Queiroz da Silva

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elen de Medeiros — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Evani Tavares Lima — ETUFBA

Prof. Dr. Rodrigo Alves do Nascimento — UFBA

Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel — UDESC

Data: 30/05/2025

Teoria da Literatura e Literatura Comparada

No rastro do outro, nos restos de mim: rubricar o irmão, esconder Narciso

Kleber Mazione Lima Ferreira

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Claudia Dias Sampaio — UNAM, México

Prof. Dr. Paulo Roberto Barreto Caetano — UEMG

Data: 28/01/2025

Shakespeare: Mediador cultural?

Thais Lima e Sena

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Anna Palma — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Matheus Trevizam — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Profa. Dra. Maria Fernanda Garbero de Aragão — UFRRJ

Data: 12/03/2025

Texto e livro literários: imbricações dos processos de criação e de edição em Belo Horizonte entre 2010 e 2020

Flávia Denise Pires de Magalhães

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Carolina Junqueira Fenati — FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro — CEFET/MG

Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior — CEFET/MG

Data: 17/04/2025

Que sei eu de mim? Escrita e (de)formação de subjetividades na ficção de Beatriz Bracher

Nicole Alvarenga Marcello

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said — POSLIT/FALE/UFMG — Orientador

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Lígia Gonçalves Diniz — FALE/UFMG

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani — UFRJ

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa — UFOP

Data: 06/06/2025

Estética da reação: corpos femininos em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polessso

Fernanda Barboza de Carvalho Nery

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho — UNIFAP

Profa. Dra. Liane Schneider — UFPB

Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira — UFBA

Data: 11/07/2025

Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado: imaginários do futuro em As águas vivas não sabem de si e Binti

Jade Rocha Nobre

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Lia Araujo Miranda de Lima — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues — UnB

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome — UnB

Data: 14/08/2025

Com linhas e letras: a desenhescrita de si de Patrícia Galvão

Stella Tavares Braga Avelino

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Izabela Baptista do Lago — FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova — FALE/UFMG

Profa. Dra. Ana de Gusmão Mannarino — UFRJ

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa — UFRN

Data: 14/11/2025

Literaturas Clássicas e Medievais

Milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo: a Virgem e a morte em tradução

Karine Grazielle Dias

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Viviane Cunha — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia — CEFET/MG

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani — UFV

Data: 27/03/2025

A representação das bruxas e da bruxaria na literatura latina da antiguidade clássica

Maíra Borges Laranjeira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna — POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Matheus Trevizam — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Renata Cazarini de Freitas — UFF

Profa. Dra. Semíramis Corsi Silva — UFU

Data: 23/06/2025

O silêncio eloquente na súplica de Tetís e na prece de Hécuba na Ilíada

Martha Macêdo Rezende

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dr. Matheus Trevizan — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dr. Teóodoro Rennó Assunção — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dr. Gustavo Henrique Montes Frade — FALE/UFMG

Profa. Dr. Gustavo Junqueira Duarte Oliveira — PUC/Campinas

Profa. Dr. Karol Piotr Zielinski — Universidade de Wrocław

Data: 28/11/2025

Literaturas de Língua Inglesa

A new body through a new nature: an ecofeminist revision of the body in The Poetic Works of Grace Nichols and Rupi Kaur

Letícia Nogueira Romariz Medeiros

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida — POSLIT/FALE/UFMG — Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Miriam Piedade Mansur Andrade — POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Izabel de Fátima Oliveira Brandão — UFAL

Profa. Dra. Juliana Borges Oliveira de Moraes — UFSJ

Data: 25/04/2025



V. 32 N. 1 Belo Horizonte, 2026 | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG