



o eixo e a roda

Alex Moura
Ana Lucia Trevisan
Artur de Vargas Giorgi
Aylon de Oliveira Dutra
Danielle Da Silva Apolinario
Davi Andrade Pimentel
David Lopes da Silva
Estella Maria Bortoncello Munhoz
Gabriel Esteves
Ivonete Dias
Jennifer da Silva Gramiani Celeste
Júlia Silveira Soares

Lucas Sauzem Cruz
Márcio Miranda Alves
Marcos Hidemi de Lima
Natacha dos Santos Esteves
Nathaly Felipe Ferreira Alves
Renata Farias de Felipe
Rogério de Souza Sérgio Ferreira
Teresinha Vânia Zimbrão Silva
Tiago Lopes Schiffner
Valdelino Gonçalves Dos Santos Filho
Victor Camponez Vialeto
Wilma dos Santos Coqueiro

Temática Livre

O eixo e a roda

V. 31, N. 3, jul./set. 2022

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho; **Vice-Diretor:** Georg Otte

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma "La Sapienza"), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORES: Marcia Regina Jaschke Machado

EDITOR ASSISTENTE: Paulo Vinícius Bio Toledo

SECRETARIA: Seção de Periódicos (<http://www.lettras.ufmg.br/periodicos>)

REVISÃO: Elinara Santana Ferreira, Luisa Rocha Vasconcelos, Kevin Augusto Costa, Ronaldo C. Junior

DIAGRAMAÇÃO: Naila França Eleutério

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

Temática Livre

- 7 Intertextualidade e autodiegese feminina em *Yuxin*, de Ana Miranda: Ecos e inversões do epos homérico
Intertextuality and Feminine Autodiegesis in Yuxin, by Ana Miranda: Echos and Inversions of the Homeric Epos
Victor Camponez Vialeto
- 22 Prosa, verso e mídia: confluências interartísticas nas tendências do fazer literário brasileiro contemporâneo, do eletrônico ao impresso
Prose, Verse and Media: Inter-artistic Confluences in the Trends of Contemporary Brazilian Literary Making, from Electronic to Print
Jennifer da Silva Gramiani Celeste
Rogério de Souza Sérgio Ferreira
- 48 O sujeito fragmentado: relações entre a pós-modernidade e o conto “Nos olhos do intruso”
The Fragmented Subject: Relationships between the Post-modernity and the tale “Nos olhos do Intruso”
Estella Maria Bortoncello Munhoz
Márcio Miranda Alves
- 64 Silêncios que ecoam: a dominação masculina no romance *A ponta do silêncio* (2016), de Valesca de Assis
Echoing Silences: Male Domination in the Novel A ponta do Silêncio (2016), by Valesca de Assis
Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro

- 82 O eito, o leito e Lucas Procópio
The Toil, the Bed and Lucas Procópio
Ivonete Dias
Marcos Hidemi de Lima
- 101 “No artigo da morte”: Guimarães Rosa dentro e fora das
quatro margens
*“In Article of Death”: Guimarães Rosa Inside and Outside
the Four Borders*
David Lopes da Silva
- 126 Sobre a lâmina: participação e hermetismo em torno de 1945
On the Blade: Participation and Hermeticism Around 1945
Artur de Vargas Giorgi
- 152 A crítica machadiana e o realismo de uma outra realidade
The Machadian Criticism and the Realism of Another Reality
Teresinha Vânia Zimbrão Silva
- 169 Poesia e sensação em Orides Fontela
Poetry and Sensation in Orides Fontela
Nathaly Felipe Ferreira Alves
- 184 Fios de esperança: marcas da ancestralidade na trajetória
de personagens femininas negras do livro *Olhos d’água*
de Conceição Evaristo
*Threads of Hope: Marks of Ancestrality in the Path of Black
Female Characters in Conceição Evaristo’s Book Olhos
d’água*
Valdelino Gonçalves Dos Santos Filho
Danielle Da Silva Apolinario
Júlia Silveira Soares
- 205 Violência e horror: uma comunhão de imagens no romance
Enterre seus mortos (2018), de Ana Paula Maia
*Violence and Horror: a Communion of Images in the Novel
Enterre Seus Mortos (2018), de Ana Paula Maia*
Ana Lucia Trevisan

- 220 A relação entre violência e a sua representação artística em *Solução de dois estados* (2020), de Michel Laub
The Relation Between Violence and its Artistic Representation in Solução de Dois Estados (2020), de Michel Laub
Lucas Sauzem Cruz
Aylon de Oliveira Dutra
Renata Farias de Felipe
- 237 Entre filosofia e literatura: uma breve aproximação entre Adorno, Antonio Candido e Guimarães Rosa
Between Philosophy and Literature: a Brief Approach Between Adorno, Antonio Candido and Guimarães Rosa
Alex Moura
- 255 Uma leitura moderada da *Revista da Sociedade Philomathica*
A Moderate Reading of the Revista da Sociedade Philomatica
Gabriel Esteves
- 274 Do totem ao umbigo: a (não) presença do Pai em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst
From the Totem to the Belly Button: the (Non-) Presence of the Father in Hilda Hilst's The Obscene Madame D
Davi Andrade Pimentel
- 297 Sociedade ilhada: um percurso entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*
Island Society: a Journey Between Grande Sertão: Veredas and Cabra Marcado para Morrer
Tiago Lopes Schiffner

TEMÁTICA LIVRE



Intertextualidade e autodiegese feminina em *Yuxin*, de Ana Miranda: Ecos e inversões do epos homérico

Intertextuality and Feminine Autodiegesis in Yuxin, by Ana Miranda: Echos and Inversions of the Homeric Epos

Victor Camponez Vialetto

Université Sorbonne Nouvelle, Paris/França

victor.camponez-vialetto@sorbonne-nouvelle.fr

<http://orcid.org/0000-0002-4452-9286>

Resumo: O personagem ameríndio povoa as narrativas brasileiras e é uma das figuras incontornáveis da literatura nacional. *Yuxin*, romance de Ana Miranda publicado em 2009, revisita a indianidade, desta vez conferindo a narração literária a Yarina, uma índia caxinauá que borda enquanto aguarda o retorno de seu marido Xumani, cujo paradeiro desconhece. Ambientada no Acre, em 1919, essa *Odisseia* às avessas torna-se, aqui, objeto de interesse pelo modo particular como reorganiza a matéria narrativa do poema épico sobre Ulisses. O presente artigo objetiva aproximar a narrativa homérica e *Yuxin*, identificando, num primeiro tempo, elementos de intertextualidade em ambos os textos, apoiando-se em Kristeva (1969). Num segundo tempo, colocaremos em evidência a posição de narradora da personagem Yarina e as reflexões de ordem narratológica que decorrem do deslocamento da figura feminina da posição de personagem secundária no texto grego para, em *Yuxin*, ocupar o epicentro do narrar. Servindo-nos do conceito de *autodiegese*, de Genette (1972), buscaremos relacionar a reconfiguração do esquema narrativo presente no romance, operada por meio da escolha de uma focalização narrativa distinta daquela observada no texto homérico, ao procedimento de destituição do heroísmo que estrutura o gênero épico. Tal deslocamento resultaria num apequenmento do masculino que decorre não apenas da focalização na personagem feminina que ignora o destino do elemento masculino, mas também retratando, por meio de Xumani, uma espécie de Ulisses pouco virtuoso. Desse modo, tentaremos compreender de que maneira esses dois textos, com semelhanças flagrantes na fábula que os estrutura, encontram caminhos particulares de colocar em cena questões ligadas aos gêneros masculino e feminino.

Palavras-chave: *Yuxin*; Odisseia; intertextualidade; feminino; masculino.

Abstract: The Amerindian character populates Brazilian narratives and is one of the unavoidable figures in national literature. *Yuxin*, a novel by Ana Miranda published in 2009, revisits Indianness, this time giving the literary narration to Yarina, a Caxinauá Indian who embroiders while waiting for the return of her husband Xumani, whose whereabouts she doesn't know. Set in Acre, in 1919, this Odyssey in reverse becomes, here, an object of interest for the particular way in which it reorganizes the narrative material of the epic poem about Ulysses. This article aims to bring the Homeric narrative closer to *Yuxin*, identifying, at first, elements of intertextuality in both texts, based on Kristeva (1969). In a second step, we will highlight the position of narrator of the character Yarina and the reflections of a narratological nature that result from the displacement of the female figure from the position of secondary character in the Greek text to occupy the epicenter of narration in *Yuxin*. Using the concept of *autodiegesis*, by Genette (1972), we will seek to relate the reconfiguration of the narrative scheme present in the novel, operated through the choice of a narrative focus different from that observed in the Homeric text, to the procedure of dismissing the heroism that structures the epic genre. Such displacement would result in a belittling of the masculine that results not only from the focus on the female character who ignores the destiny of the masculine element, but also portraying, through Xumani, a kind of less virtuous Ulysses. In this way, we will try to understand how these two texts, with striking similarities in the fable that structures them, find particular ways of putting on stage issues related to male and female gender.

Keywords: Yuxin; Odyssey; intertextuality; feminine; masculine.

No Acre, em 1919, uma mulher borda enquanto espera o retorno de seu marido:

A pata da onça e aqui o olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? bordar bordar...[...] aprendi o bordado kene em dia de lua nova... bordar... bordar... (MIRANDA, 2009, p. 17).

Em Ítaca, alguns milênios antes, uma outra mulher tece um sudário buscando ganhar tempo até que seu marido regresse à sua pátria, nos versos de um dos textos fundadores da literatura ocidental:

‘Moços, meus pretendentes, morto o divino Odisseu, esperai, mesmo ávidos por desposar-me, até o manto eu completar – que meus fios, em vão, não se percam –, mortalha para o herói Laerte, para quando a ele

o quinhão funesto agarrar, o da morte dolorosa;
 que, contra mim, no povo, aqueia alguma se indigne
 se ele sem pano jazer depois que muito granjeou'.
 Assim falou, e foi persuadido nosso ânimo orgulhoso.
 E então de dia tramava a enorme urdidura,
 e à noite desenredava-a com tochas postadas ao lado.
 Três anos o truque não se notou, e persuadiu os aqueus;
 mas ao chegar o quarto ano e a primavera se achegar,
 as luas finando, e muitos dias passarem,
 uma das mulheres falou, a que sabia ao claro,
 e a apanhamos desenredando a trama radiante.
 E assim ela a completou, a contragosto, obrigada.
 (HOMERO, Canto II, v. 96-110, trad. Christian Werner).

É a partir desse ponto de contato que este artigo pretende tecer algumas reflexões, aproximando o romance *Yuxin*, de Ana Miranda, e o poema épico *Odisseia*, de Homero, apoiando-se no conceito de “intertextualidade”, cunhado por Kristeva (1969), que, por sua vez, inspira-se dos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo e a polifonia entre discursos num sentido amplo. A intertextualidade configura-se como uma relação dialógica específica, interessada na remissão entre textos, partindo do princípio de que “*tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*” (KRISTEVA, 1969, p. 85). Assim, se a diacronia separa, por muitos séculos, a Ítaca recriada na *Odisseia* do espaço da fronteira acreana imaginado em *Yuxin*, o valor operacional do conceito de intertextualidade reside no fato de possibilitar o lançamento de um olhar latitudinal ao romance de Ana Miranda, observando não somente a configuração dos elementos tais como esses se apresentam em sua superfície, mas igualmente o diálogo entre essa configuração e aquela que se verifica no poema de Homero. Se essa hipótese tiver pertinência, será possível extrair da transformação por que passou a matéria do hipotexto – a epopeia – chaves de leitura para o hipertexto – o romance.

A fim de iniciar o trabalho de aproximação entre os dois textos, trata-se agora de apresentar alguns dos índices contratuais entre as duas obras, isto é, os elementos remissivos que permitem ao leitor identificar em *Yuxin* alusões à *Odisseia*. Em *Yuxin*, o trabalho sobre tecido realizado por Yarina – o bordado kene, tradicional da etnia caxinauá, à qual ela pertence –, aliado à espera de Xumani, seu marido desaparecido, é, como já se

anunciou preliminarmente, o fator principal de remissão à *Odisseia*. Para além dele, poder-se-ia evocar igualmente (1) a pressão sofrida pela Índia por parte de seu entorno para que se case novamente – que se relaciona à presença massiva de pretendentes vindos de toda a Ítaca no palácio habitado por Penélope –, (2) o desaparecimento de seu filho Huxu – que dialoga com a partida silenciosa de Telêmaco rumo a Pilos e depois a Esparta em busca de informações sobre o paradeiro de seu pai –, assim como (3) o assassinato de tio Kue, antigo pretendente de Yarina morto por Xumani – que encontra correlato na carnificina realizada por Ulisses contra os pretendentes que cortejavam sua esposa durante sua ausência.

É a partir desse conjunto de elementos que reenviam o leitor ao texto homérico que se elegeu abordar, no perímetro deste artigo, o que deles parece o mais flagrante: o bordado de Yarina e sua espera pelo marido. Na epopeia grega, um dos ardis de Penélope para evitar ter que esposar um dos pretendentes que a cortejavam consistia na promessa de tecer um sudário para seu sogro, Laerte, antes de escolher um novo marido. No poema, a estratégia utilizada pela mulher era a de tecer durante o dia e desfazer seu trabalho durante a noite, arrastando a tarefa durante três anos, até ser descoberta por uma de suas escravas. Em situação similar encontra-se Yarina: convencidos de que Xumani está morto, dada a duração de seu desaparecimento, os pais da Índia a incitam a se casar novamente. Não há indícios, entretanto, de que o bordado de Yarina esconda segundas intenções semelhantes às de Penélope.

A relação com a epopeia grega sustenta-se por meio do esquema “ausência do marido + espera da esposa + trabalho manual”. No entanto, esse esquema não é mantido senão aparentemente, já que a trama de *Yuxin* evolui de maneira a-paralela e não simétrica, onde a mulher se torna heroína e o homem, embora não se o diga claramente, apresente traços de covardia – isto é, seja figurado na contramão do comportamento tipicamente heroico – e, dado o seu desaparecimento, veja sua centralidade na narrativa escanteada. As funções dessa partida, dessa espera e desse trabalho manual encontram-se, portanto, ressignificadas.

Nesse sentido, o enfoque na atividade do bordado tem interesse em *Yuxin*, na medida em que é essa atividade, tipicamente atribuída à condição feminina no Ocidente e também no universo caxinauá, que cria o contexto concreto para que a narração de Yarina tenha lugar. Isso fica claro ao se perceber a presença de marcas interlocutórias na narração, como a que se segue:

[...] as mulheres [brasileiras] [...] não têm encarnado que nem este kene, nem azul-anil que nem este kene, nem riscas azuis ou encarnadas, que nem este kene, nem bordado, bordar bordar bordar... acabou o novelo azul... Buni! Tens um novelo azul? outro aqui... um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, puxa, acocha, bordar bordar bordar... [...] O que disseste, Buni? Vamos bordar? Ah, todo tipo de bordado, tem awa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, assim, assim, aqui asa de borboleta, Aquele bordado ali é de borboleta deitada, [...] Ah não, Buni, não estou vendo Tijuaçu... Xumani há de voltar... [...] (MIRANDA, 2009, p. 303).

A identificação desses elementos aponta para a presença silenciosa de uma personagem chamada Buni e permite compor a cena em que ocorre a narração: Yarina estaria bordando em companhia de pelo menos uma outra índia – Buni –, que seria a ouvinte de sua narração e eventual interlocutora. A narração é, desse modo, localizada espaciotemporalmente. Assim, a execução acompanhada do bordado ambienta e torna possível uma narração que se configura como uma espécie de conversa informal à qual, contudo, não se tem acesso senão pelo monólogo da narradora. Sob esse ponto de vista, o bordado é o contexto que possibilita a narrativa feita pela índia, sendo o ato de bordar concomitante ao ato de narrar.

Uma outra possibilidade de leitura que corrobora a centralidade da atividade do bordado em *Yuxin* pode ser aventada se nos aprofundarmos um pouco mais na concepção caxinauí da arte kene. Segundo Maia (1999, p. 15), “kene” ou “kenê”, em língua caxinauí, significa desenho, resultado de traçados que encontram inspiração no corpo da mítica jiboia Yube. O kene é, assim, composto por uma série de desenhos, padrões básicos nomeados por analogia às imagens formadas no couro do réptil ou a outros elementos da natureza.

O bordado é referido mesmo antes que a narração propriamente dita principie – ainda no plano mais largo da enunciação, portanto, que assim se inicia: “A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, [...]” (MIRANDA, 2009, p. 17). Na passagem, além da menção explícita ao ato de bordar, as expressões “pata de onça” e “olho de periquito” são motivos gráficos da arte kene, como descreve Maia:

São exemplos de padrões [gráficos do kene] *txere beru* (**olho de periquito**), que é o primeiro desenho a ser feito no processo de aprendizagem do kenê; *inu tae txere beru* (**pata de onça e olho**

de periquito); *mae musha* (espinho de espera-aí); *senhã shaka* (ingazeiro); *shapu bushe* (algodoeiro) e *awa bena* (asa de borboleta). (1999, p. 24, grifo nosso).

Desde o *incipit* do romance, instaura-se, portanto, o paralelismo entre bordar e narrar. Para além disso, convém referir Muru, pesquisador de origem caxinauá, que faz uma aproximação instigante entre kene e escrita alfabética:

Como as pessoas, esses kenê vão se casando com outros kenê e vão formando outros e outros... [...] Eu comparo esses kenê com as letras do abecê dos brancos, que servem para formar as palavras. As mulheres vão combinando esses desenhos com outros e formam outros kenê diferentes, e cada kenê tem um nome. (apud MAIA, p. 15-16).

Se sustentamos uma tal analogia e buscamos compreender *Yuxin* a partir dela, poder-se-ia até mesmo sustentar a possibilidade de compreender texto e bordado como equivalentes, isto é, como se ao ler o texto estivéssemos, metaforicamente, apreciando essa espécie de escrita pictórica que Yarina realiza ao longo do romance e que seria, nesse sentido, a própria narração.

No âmbito da intertextualidade que aqui identificamos e colocamos em debate, a imagem do bordado se presta a algumas analogias que podem ser traçadas entre a ideia de tramar, própria ao bordado e aos trabalhos artesanais, e o estabelecimento de uma teia intertextual. Em *Yuxin*, o kene aparece, como se disse, sob forma de bordado. Trata-se, portanto, da execução desses padrões gráficos sobre um suporte um tecido, e talvez o aspecto mais importante concernente ao bordado seja exatamente o fato de realizar-se *sobre* um tecido. Numa perspectiva intertextual como a que aqui se privilegia, não se poderia deixar de fazer o resgate etimológico que une os vocábulos “tecer” (e, por extensão, “tecido”) e “texto”. Ambos se originam de um radical latino comum (**tex-**) e, muito embora no grego antigo não se verifique essa correspondência – usa-se *ὑφαίνω* [hyphainō] para **tecer** (WOODHOUSE, 1932, p. 971), *ὑφασμα* [hyphazma] para **tecido** (WOODHOUSE, 1932, p. 299) e *λόγος* [logos] para **texto** (WOODHOUSE, 1932, p. 864) –, a mediação das traduções do texto homérico para a cultura latina e, posteriormente, neolatina, nutre esse paralelo que é particularmente prolífico no perímetro das considerações que aqui se fazem. Se no texto homérico é tecido um sudário – e se fiar é tramar um tecido –, o bordado de Yarina é, como todo bordado, uma trama ornamental que se transpassa sobre um suporte de tecido – uma trama – já existente. A relação entre “tecer”

e “bordar” pode ser entendida, sob esse ponto de vista, como emuladora da própria relação intertextual que une *Yuxin* à *Odisseia*: o texto/tecido homérico pode ser, assim, entendido como a base sobre a qual se entretece o bordado kene e a narrativa de Yarina.

Se, por um lado, o trabalho de agulha é o que aproxima os dois textos, por outro lado as coordenadas narrativas do romance de Ana Miranda engendram um processo significativo de reconfiguração de elementos presentes na narrativa homérica. Uma primeira consideração importante a esse respeito deve referir-se à relação do narrador com os fatos narrados nos dois casos: na epopeia grega, o ato narrativo predominante que dá a ver a história de Ulisses se localiza num plano **heterodiegético**¹ (GENETTE, 1972, p. 252), isto é, assume uma posição de exterioridade relativamente à matéria por ele narrada e não é atribuível a nenhuma personagem contida na trama. A não implicação do narrador heterodiegético na matéria narrada lhe faculta a exploração de certas possibilidades, como a onisciência, a onipresença e uma visão privilegiada das ações, tanto no tempo quanto no espaço. O ato narrativo se situa, assim, num nível diverso daquele em que os elementos que constituem a diegese de que trata em sua narração se encontram. A narração do romance de Ana Miranda, por sua vez, caracterizar-se-ia, segundo a classificação de Genette (1972, p. 252), como **homodiegética**, na medida em que Yarina narra eventos situados em seu passado, dirigindo-se a sua narratária, Buni.

O deslocamento da perspectiva narrativa atua, nesse sentido, como índice da importância que o elemento feminino assume na economia de cada um desses textos. A narração da *Odisseia* se faz de forma predominantemente heterodiegética, excluindo o narrador, portanto, do âmbito da matéria narrada e garantindo sua faculdade de onisciência; Yarina, entretanto, é uma espécie de Penélope que homodiegeticamente assume a narração. Dito de outro modo, se Penélope aparece como coadjuvante, tendo sua espera pelo retorno do marido referida como pano de fundo da ação narrativa – que insiste, por sua vez, com mais ênfase nos infortúnios de que padece Ulisses num retorno

¹ Embora a heterodiegese seja o expediente narrativo mais frequente no texto homérico, é preciso referir a ocorrência de episódios pontuais de narração homodiegética, em que o próprio Ulisses se encarrega de contar momentos de sua jornada de retorno a Ítaca. Nesta reflexão, contudo, sublinhamos a moldura narrativa que abrange a *Odisseia* como um todo, na qual tais ocorrências homodiegéticas se encontram encaixadas.

que dura 10 anos até sua pátria –, a ação narrativa de *Yuxin* concentra-se na figura de Yarina, em seu bordado e no que lhe ocorre enquanto espera que Xumani retorne. Suspensa a onisciência narrativa que marca a maior parte da *Odisseia*, não é possível senão narrar a partir de seu lugar – o da espera, o daquela que ignora o que aconteceu ao homem foragido. Assim, a narradora e sua espera passam a ser descortinadas e se tornam o ponto a partir do qual o texto se estrutura, o que relega a sorte ou o azar de seu marido desde seu desaparecimento ao plano das especulações, mas não ao plano do que pode efetivamente ser contado pela narração. Como se vê, a diferença entre as posições narrativas predominantes dos dois textos repousa sobre o fato de Yarina narrar uma matéria na qual a mesma se encontra implicada na qualidade de personagem.

A adoção de cada uma dessas coordenadas narrativas possibilita alguns procedimentos e restringe outros. Advém da posição exterior do narrador relativamente à matéria narrada na *Odisseia*, por exemplo, a capacidade de circular por núcleos separados espacialmente e acompanhar Ulisses, seu filho Telêmaco e Penélope, cujas histórias evoluem, em um ou em vários momentos, de maneira paralela. Yarina, por outro lado, é uma narradora que comparece também no interior da diegese, na condição de personagem da história por ela contada enquanto borda. Institui-se, assim, como filtro qualitativo e quantitativo da matéria narrada, o ponto de vista de uma personagem que experimenta, em sua parcialidade subjetiva, os eventos que constituem a trama. Disso resulta uma restrição da perspectiva apresentada, bem como dos elementos informativos a que se pode ter acesso, que estão diretamente relacionados à implicação da narradora na matéria narrada. A narrativa se configura, desse modo, como aquilo que a personagem, na parcialidade que a constitui, é capaz de apreender dos eventos ficcionais e posteriormente estruturar sob a forma de narração.

Mas, para além disso, o que constitui ponto de interesse no âmbito da questão intertextual que aqui exploramos é, sobretudo, o fato de que a translação que decorre da passagem da heterodiegese à homodiegese delimita o perímetro dentro do qual a narrativa pode evoluir. Isso significa dizer que, estruturada a partir da perspectiva da mulher que espera o retorno de seu marido, torna-se impossível narrar as aventuras do herói masculino. Tudo o que diz respeito aos eventuais feitos e peripécias de Xumani não surge senão como especulação no discurso narrativo. A objetividade e a onisciência do discurso homérico contrastam, assim, com o caráter subjetivo, parcializado e estreito da narração de Yarina.

Essa limitação de perspectiva, entretanto, longe de constituir um problema, converte-se na possibilidade de dar a ver uma outra face da espera e também da saga do herói. Uma tal focalização impede que a narração informe sobre alguns eventos, mas permite ver tantos outros: ela torna impossível, por exemplo, saber ao certo o que Xumani atravessa onde quer que esteja, mas dá acesso, por outro lado, às veredas de uma sucessão de acontecimentos que têm lugar no decorrer da espera feminina e que são tão instigantes e dignos de nota quanto as potenciais aventuras de um herói que, após lutar na guerra, enfrenta, em seu retorno para casa, deuses, ninfas e monstros. Se, no texto homérico, essa espera é posta em cena majoritariamente como um aguardar passivo de Penélope e que não merece senão menções secundárias, em *Yuxin* a posição feminina da espera surge ressignificada, povoada por encontros tensos entre Yarina e as almas da floresta, por um quase afogamento seguido por uma temporada vivendo entre os brasileiros, e assim por diante.

É nesse ponto, aliás, que podemos aprofundar mais um nível nas reflexões sobre a narradora, sempre relacionando o elemento narratológico à questão intertextual. Genette (1972, p. 253) distingue no interior do tipo *homodiegético* duas variedades: aquela em que o narrador coincide com o herói do relato – que chama de *autodiegético* – e aquele que não desempenha senão um papel secundário, como um observador ou testemunha dos fatos – que designa como *homodiegético*. À primeira vista, o relato de Yarina é motivado pelo sumiço de Xumani e pelo resgate, por meio da memória da narradora, de episódios da vida que compartilhou com o homem desaparecido, bem como do esmiuçamento dos momentos que antecederam essa ausência súbita e da tentativa de especular sobre o que terá acontecido a seu esposo. Se permanecemos nesse nível de leitura, estaríamos diante de uma narradora homodiegética, isto é, que toma parte na matéria narrada, mas que aparece como uma testemunha privilegiada dos eventos protagonizados por seu marido. O contexto de espera e de reiteração da ausência do elemento masculino nos conduz, de imediato, a pensar que se trata de uma narradora que é apenas testemunha dos eventos vividos por seu marido. Entretanto, um olhar mais atento perceberá que o protagonismo da narrativa é, em realidade, o de Yarina; de Xumani não há senão lembranças e reminiscências. Após o sumiço deste, muitas coisas ainda acontecem à índia e são por ela narradas, o que sugere, ao menos, que Yarina tenha uma posição igualmente

importante à de Xumani, vivendo uma espera que se mostra ativa e plena de acontecimentos. Sob essa ótica, faria mais sentido defini-la como narradora autodiegética. Desse modo, o romance de Ana Miranda parece ressignificar a espera; mesmo o bordado, nesse contexto, deixa de operar como símbolo de passividade e, em sua relação estreita com o ato narrativo, torna-se um elemento privilegiado para que o [texto removido]feminino se aproprie de sua própria história e de seu protagonismo.

Mas a reconfiguração dos elementos feminino e masculino vai além, em *Yuxin*. Assim como a personagem feminina assume, em alguma medida, feições aventureiras semelhantes às tradicionalmente atribuídas aos heróis épicos, também o masculino, na figura de Xumani, é redimensionado e colocado em causa. O deslocamento da perspectiva narrativa torna a pregnância do hipotexto homérico reduzida em algum grau, pois as implicações de uma tal translação de ponto de vista se traduzem na impossibilidade mesma de narrar as aventuras do homem afastado da pátria – que é, nesse caso, a aldeia caxinauá. No texto homérico, grande parte do desenvolvimento do personagem masculino – como os narrados nas partes da *Odisseia* conhecidas como Ciclopeia, Néquia ou mesmo os Apólogos de Odisseu – não se dá juntamente a Penélope, mas paralelamente a ela. A presença da mulher do herói, por sua vez, é diluída em curtas menções espalhadas pelo poema, não havendo nenhuma parte que lhe seja inteiramente dedicada. Assim, visto que o dispositivo intertextual em *Yuxin* é acionado pela figura da esposa e, levando em conta seu papel secundário na trama homérica, não é de causar espanto que da sucessão de episódios narrados no texto grego não seja possível encontrar senão ecos parciais, localizados e fugidios. Em outras palavras, a focalização narrativa homodiegética e, sobretudo, a escolha do enfoque no personagem feminino, resultam numa angulação perspectiva que opera de modo a minimizar a importância para a narrativa das eventuais experiências que o homem desaparecido esteja vivendo.

Assim, a outra face da aventura – que é a espera – passa a ser deslindada. Desse modo, embora o desaparecimento do marido de Yarina seja, em princípio, o gatilho que a motiva a narrar, à medida que o texto avança, a perspectiva da índia se ocupa de uma multiplicidade de eventos da história de sua aldeia, da floresta e de sua história pessoal, tomando tudo isso proporção igual ou superior a seu esposo Xumani. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que há a subversão da fórmula épica, na medida em que a narrativa de Yarina não trata senão do avesso das aventuras do herói desaparecido.

Em que medida, porém, Xumani pode ser entendido dessa maneira – isto é, como um “herói”? Na *Odisseia*, conta-se a história de um homem que se ausentou de sua pátria para guerrear e que, finda a sua missão, enfrenta com tenacidade muitos infortúnios a fim de regressar para seu lar e para sua família. Em *Yuxin*, por sua vez, dois são os desaparecimentos de Xumani reportados por Yarina:

[...] Xumani enrolou a rede, pegou arco e flecha, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... recebeu a comida que eu lhe preparei, comeu mingau, pamonha, comeu, comeu, olhou com tristeza para mim, me abraçou e foi embora mato dentro, sem olhar para trás, foi, foi, caminhando pelas bordas das trilhas para não deixar rastros, caminhando pela água, em busca dos recantos escondidos, sem poder acender fogo para não deixar rastro de fumaça, a conversar só mais os bichos, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... (MIRANDA, 2009, p. 222).

[...] Xumani partiu num dia de frio, dormiu sozinho, chamei meu esposo para deitar em minha rede, ele não quis, na amanheçença Xumani se banhou no rio, desarmou a rede, jogou terçado, machado, faca, aljava, pôs às costas, abarcou as flechas e foi, sem falar nada, saiu na lebrina oh! sem levar sua mulher, sem levar seus irmãos, desapareceu naquele tisne frio, com nosso filhinho, viraram sonho, as pernas pequenas e finas de Huxu, as flechas de criança, as marcas dos pés de Huxu no chão, senti um aperto no peito, queria ir junto, parece que eu sabia, Xumani deixou comida para nada me faltar, uma ruma de plantações, uma ruma de milho embonecado, uma ruma de banana com filhote, uma ruma de macaxeira perto de dar, se deixou tanta comida, sabia que ia demorar, mas não falou nada, Xumani não gostava de falar, ele foi, demorou, nada de voltar, os frutos do buriti caíram e nada de Xumani voltar, [...] (MIRANDA, 2009, p. 27).

O que motiva o primeiro deles é o fato de Xumani ter assassinado o tio de Yarina, Kue, por uma rivalidade antiga pela mão da índia e por presumir que este seria o responsável pela morte de seu cão de estimação, Tsimá. Vendo-se perseguido pelos parentes de sua esposa e do homem morto, Xumani se vê obrigado a desaparecer; trata-se, pois, de uma fuga. As circunstâncias do segundo desaparecimento – aquele durante o qual Yarina borda, narra e espera – são, por sua vez, pouco claras no texto. Assim, a motivação por trás do primeiro desaparecimento é conhecida e se caracteriza como a antítese da postura heroica, que é sempre vinculada a valores como a valentia, a honra e a nobreza. Quanto ao segundo desaparecimento, dada

a ausência de evocação de elementos que pudessem tê-lo motivado, poder-se-ia presumir que Xumani não tivesse a intenção de se demorar, razão que explicaria o fato de o homem não ter se preocupado em justificar-se à esposa. Uma hipótese mais ousada poderia mesmo sugerir que Xumani teria abandonado Yarina.

Por meio desses dois episódios, observa-se qual é o papel do elemento masculino e de que modo dele decorre a inversão do universo do herói em *Yuxin*: no primeiro caso, o não enfrentamento das consequências de seu ato assinala não a bravura do homem, mas a sua covardia; no segundo caso, a partida repentina e sem razão aparente de Xumani revelaria ou a imprudência do homem, adentrando a floresta sem calcular os riscos que corria, ou o abandono da esposa, o que insinuaria um caráter desonrado. Nesse contexto, os acontecimentos que escapam da alçada narrativa de Yarina – o que sucede a Xumani após seu desaparecimento – seriam, ao contrário dos vividos por Ulisses, não desventuras encaradas com intrepidez visando ao retorno aos seus, mas consequências de uma covardia ou de uma irreflexão que as engendra.

Reforça-se, portanto, a ideia de pequenez do marido desaparecido: Xumani permanece na penumbra e o desfecho de sua história não é apresentado. O tempo indefinido que leva para retornar, entretanto, leva Yarina a levantar algumas hipóteses: a captura e/ou morte de seu marido pelas almas da floresta ou pelos peruanos, estes últimos retratados como rivais de longa data dos caxinauá, ou mesmo o assujeitamento do marido por brasileiros engajados no empreendimento seringueiro. Todas essas hipóteses são possíveis, mas colocam Xumani na posição de vítima e não de herói e como, ao fim do romance, o retorno do homem não ocorre, a posição definitiva do elemento masculino nesse espaço paralelo da narrativa permanece uma incógnita.

Assumindo-se esse ponto de vista como plausível, pode-se dizer que *Yuxin* dialoga com a *Odisseia* por meio da deposição de seu herói. Essa destituição tem lugar por meio de dois movimentos: (1) quem narra não tem acesso às vivências do homem errante, posto que se trata de uma personagem que permanece; (2) não são as virtudes típicas do herói que se flagram em Xumani, mas, antes, alguns vícios, muito embora sua esposa insista em enaltecer qualidades positivas do marido. Pode-se dizer que a figura masculina, por conseguinte, ocupa apenas virtualmente uma posição central. Embora seja um elemento evocado em permanência e, portanto, em um primeiro nível de leitura, possa ser compreendido como o epicentro do texto, num nível mais apurado de análise, observa-se que ele é evocado sempre como falta e não como presença.

O caminho da espera percorrido por Yarina, por sua vez, revela-se, com o passar do tempo, tão ou até mesmo mais instigante que as aventuras do homem que deixa sua aldeia. Muita coisa acontece à indígena desde que seu marido partiu e sua narração vai tornando visível uma sucessão de eventos repletos de ação. É durante a ausência de Xumani, por exemplo, que Yarina vai até o lago das almas em busca de alimentos e é atacada pelos yuxins – almas da floresta –; presencia o alagamento da aldeia, quase se afogando e sendo resgatada por brasileiros; passa uma temporada com brasileiros, que lhe atribuem um novo nome, batizam-na, ensinam-lhe rudimentos do português e do cristianismo, e vai, por fim, viver numa aldeia reconstruída na região do Curanja, onde se encontra no presente da narração, bordando e rememorando. Assim, ao que parece, ao debruçar-se sobre a mulher que fica, a espera passa a ser figurada como povoada de reviravoltas e de dinamismo. Há, nesse sentido, também a possibilidade de compreender Yarina como Penélope e ao mesmo tempo Ulisses, na medida em que relata sua espera não somente como a espera passiva que testemunhamos durante a narração concomitante ao bordado, mas também em episódios que antecedem o ato narrativo e que são, ao mesmo tempo, posteriores ao desaparecimento de Xumani. Esses acontecimentos poderiam ser lidos, sob esse ponto de vista, como as aventuras de Yarina na espera pelo marido.

A epopeia homérica é uma narrativa repleta de figuras masculinas, as femininas restringindo-se a um papel secundário – com exceção das deusas e das ninfas –, denotando, portanto, um sistema de bases patriarcais. O apequenamento da figura do masculino em *Yuxin* e a hipertrofia da esfera do feminino parecem colocar em causa não somente a noção de herói, tão explorada por uma certa tradição literária, mas também apontam para uma nova perspectiva que encontra sua possibilidade de expressão justamente num elemento tradicionalmente vinculado ao universo do feminino: o bordado.

A abordagem centrada na intertextualidade e a recuperação da *Odisseia* como elemento constituinte de um eixo paradigmático permite uma legibilidade particular do romance de Ana Miranda e torna possível identificar a presença de elementos textuais e as ausências que tais presenças determinam relativamente ao texto homérico. Homero instaura a tradição do relato da trajetória grandiosa do herói engenhoso e destemido, que será perpetuada por inúmeros textos que o sucedem; *Yuxin* coloca em causa essa fórmula, partindo de uma figura que espera e que, portanto, na tradição, representa o oposto do dinamismo que cerca a figura do herói. A opção de entregar a narrativa à personagem correlata a Penélope dá a ver uma figura masculina que não ocupa senão virtualmente uma posição semelhante à

do Ulisses da *Odisseia*, posto que nenhuma de suas ações é investida das mesmas motivações nobres e grandiosas do herói grego. Xumani é um Ulisses que não guia a história, que não parte com uma missão grandiosa e que pode nem mesmo estar enfrentando com bravura obstáculos para finalmente retornar ao lar. Do texto grego, portanto, só se guarda o esquema básico que o estrutura, operando uma inversão que elimina a dimensão heroica da figura masculina.

Assim, *Yuxin* projeta, pela reconfiguração dos elementos presentes na *Odisseia*, a ampliação do papel feminino, servindo-se da aliança entre o trabalho de agulha – sob a forma do bordado kene – e a espera como elemento instaurador da rede de alusões à *Odisseia*. Essa espera, entretanto, é apresentada não como sinônimo de passividade, mas de uma abertura para aventuras de outra ordem. Com um olhar cuidadoso, percebe-se que também elas são dotadas de interesse e de um heroísmo talvez menos grandioso – porque anônimo e misturado ao cotidiano, isento dos cometimentos bélicos típicos dos heróis masculinos –, mas que também carregam potencial narrativo, posto que não menos repletas de reviravoltas, andanças, perigos e dinamismo.

A lonjura – isto é, a zona que excede a porção da região conhecida por Yarina –, os povos brasileiro e peruano, os yuxins e a floresta, esse microcosmo que, em comparação ao percurso de Ulisses não representaria senão um perímetro praticamente equivalente ao da ilha de Ítaca, configura-se para a mulher que narra como um espaço a ser explorado e um fonte copiosa de eventos inesperados e de aprendizados que podem ser aventureiros, que podem ser relatados e que, em *Yuxin*, o são.

O bordado kene, portanto, atribuição feminina na etnia caxinauí, cria a condição concreta para que a narração de Yarina se desenvolva. Alinhando as duas artes, a da mão e a da palavra, *Yuxin* reescreve a *Odisseia*, desta vez reunindo três funções em uma só figura: Yarina é uma Penélope que trabalha com o tecido, é um Ulisses que percorre caminhos improváveis e é, também, um aedo grego que narra oralmente e se faz acompanhar por sua cítara – que, aqui, torna-se bordado e que, tal qual o instrumento musical, vai determinando a cadência dessa epopeia da espera.

Referências

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman. In: KRISTEVA, Julia. *Semeiotike – recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 82-112.

MAIA, Dedê. *Kene: a arte dos Huni Kui*. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999.

MIRANDA, Ana. *Yuxin: alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOODHOUSE, Sidney Chawner. *English – Greek Dictionary – A Vocabulary of The Attic Language*. London: George Routledge & Sons LTD, 1932.



Prosa, verso e mídia: confluências interartísticas nas tendências do fazer literário brasileiro contemporâneo, do eletrônico ao impresso

Prose, Verse and Media: Inter-artistic Confluences in the Trends of Contemporary Brazilian Literary Making, from Electronic to Print

Jennifer da Silva Gramiani Celeste

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais / Brasil
djeceleste@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7869-4522>

Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil
rogeriossferreira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6365-9772>

Resumo: O artigo proposto almeja trazer à luz discussões relevantes aos campos de estudos da Literatura e da Intermedialidade a partir da apresentação de alguns achados caros à produção literária assinada por autores brasileiros provenientes do ciberespaço. Diante desse cenário, sugerimos clarificações acerca do estado de ser da área atinente às relações dialógicas interartes, ancoradas nas contribuições de pensadores cujos trabalhos teóricos são pertinentes ao tema e seguidas de ilustrações do horizonte que compreende os feitos de natureza escrita, nos quais a imagem faz-se atuante em múltiplas instâncias – tanto como recurso ao desenvolvimento de uma dada narrativa eletrônica, quanto como registro manual por intermédio da linguagem verbal e, ainda, como mediação entre suportes vários, constituindo, assim, uma morada possível ao texto. Tais formas de conceber a Literatura tornam reconhecido o abraço fraterno entre arte, homem e tecnologia na contemporaneidade.

Palavras-chave: intermedialidade na literatura brasileira; texto; imagem; internet.

Abstract: The following article aims at bringing into the spotlight relevant debates in the field of literature and intermedial study based on the presentation of some important research findings to Brazilian authors from the cyberspace. In this milieu, we suggest explanations about the state of being of the area regarding the dialogic interarts connections having as their theoretical foundation the writings of authors who are into this theme. In order to accomplish that, we intend to take advantage of illustrations which grasps the nature of the writings in which image make itself active in multiple instances – both as a resource to the

development of a given electronic narrative as well as a manual record by means of verbal language. Finally, we discuss image as mediator among diverse supports which makes it possible to be seen as a possible abode for the text. Such ways of approaching literature acknowledge the fraternal embrace among art, man and technology in current times.

Keywords: intermediality in brazilian literature; text; image; internet.

1 Introdução

Desde tempos pretéritos, a Literatura conviveu com diversas experimentações e transgressões relacionadas à sua forma ou estrutura. Na prosa, por exemplo, podemos citar a obra *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, um romance assinado pelo escritor britânico Laurence Sterne e publicado em nove volumes entre os anos de 1759 e 1767. Nesse livro, há páginas em branco utilizadas para comunicar ao leitor a ausência de tópicos de discussão por parte do narrador, o desenho de um chicote para demonstrar a fúria experimentada por este, o emprego da língua latina, capaz de demonstrar sua erudição, bem como algumas páginas constituídas por texto impresso em tipografia não convencional, a fim de comprovar o estilo de escrita que desde então buscava exprimir um caráter inovador. Na poesia, por sua vez, mencionamos o poeta e crítico literário de origem francesa Stéphane Mallarmé, cujos versos, ricos em alusões, musicalidade e jogos gramaticais, influenciaram movimentos vanguardistas da segunda metade do século XX, tais como o Futurismo e o Dadaísmo.

A partir da referida época, é dada continuidade à tradição das práticas de ruptura relativas ao texto. Um grande marco da experimentação literária data do momento no qual o grupo francês *OuLiPo*, em atividade desde o ano de 1970, propôs alguns jogos lúdicos às relações textuais, alterando esta ou aquela vogal, suprimindo a quantidade de caracteres ou vocábulos, dentre outras várias dinâmicas. A criação dos dispositivos conectados à extensa rede da *World Wide Web*, portanto, serviu como uma espécie de fomento a essas inusitadas práticas, as quais, após alguns poucos anos desde o *boom* tecnológico, tornar-se-iam populares tendo em vista a construção coletiva de um ambiente virtual pronto a acolhê-las e transfigurá-las por completo. Como consequência, tais fatos impuseram desafios aos pretensos escritores desta contemporaneidade.

Mediante o confronto entre mídias e linguagens, surge uma Literatura que nos reflete o estado de constante devir e transformação, típico da sociedade sustentada sobre pilares líquidos¹ e hiperconectada em tudo e todos: uma manifestação literária que se utiliza do vasto arsenal de possibilidades e recursos trazidos ao saber pela conjuntura eletrônica do ambiente ciberespacial e das inovações tecnológicas, alternando-se entre os *pixels* e as páginas de celulose. Frente a tal horizonte, este breve artigo pretende apresentar alguns achados acerca da produção literária de origem brasileira, intentando demonstrar uma tendência que aparenta estar se constituindo cada vez mais presente na atualidade, fortemente caracterizada pela demarcação de territórios e pela transposição das fronteiras do devaneio criativo.

Para tanto, exploramos dois diferentes suportes atualmente viáveis à Literatura, partindo do meio virtual com destino à materialidade impressa. Com vistas à execução desse exercício, perscrutamos produções em prosa primordialmente disponibilizadas em *Wattpad* – plataforma eletrônica de autopublicação literária –, assim como alguns dos feitos poéticos idealizados sobre inusitada estrutura ofertada por guardanapos de papel, os quais, registrados em fotografias, ganham protagonismo nas redes sociais e se constituem como produtos de natureza poética em diferentes e possíveis mídias. Pricilla Caixeta e Pedro Antônio Gabriel, que caminham em busca de maior audiência, são alguns dos escritores-internautas aqui contemplados.

Nossos caminhos teóricos são abertos a partir da apropriação de teorias sistematizadas por estudiosos dos campos de estudos da Literatura e da Intermedialidade, tais como João Maria Mendes e Claus Clüver. Além desses autores, tomamos de empréstimo os contributos assinados por Roberto Côrrea Santos, teórico que apresenta interessantes elucidações a respeito das interfaces entre as manifestações literária e fotográfica. A despeito de quaisquer impressões que nosso escopo temático possa vir a influenciar, desde já esclarecemos o fato de que este artigo não cumpre com o propósito de traçar uma linha temporal detalhada, isto é, partir das origens da escrita em direção às práticas atualmente observadas. Não por isso deixamos de assumir suas ocorrências quando vinculadas à História

¹ Alusão ao aporte teórico ofertado por Zygmunt Bauman no título *Modernidade líquida* (Zahar, 2001).

da Arte. Lembremo-nos: aqui, optamos por promover um recorte e um debruçamento sobre uma específica tendência literária.

Diante do exposto, a presente discussão divide-se de modo a trazer ao saber um breve e importante debate sobre as possibilidades de cotejo entre as manifestações literárias e as mídias oriundas de diversos meios, assim como apontar alguns esclarecimentos sobre a conceituação da área do conhecimento que se propõe a celebrar as tessituras entre as distintas formas de fazer e conceber a arte. Na sequência, uma seção é dedicada à ilustração da dinâmica em destaque no âmbito da produção brasileira em prosa e verso publicada na internet sobre o *layout* de *websites* especializados ou materiais considerados diversificados, preconizando como crucial a relação entre texto predominantemente verbal e imagem ou fotografia. Por fim, são expostas constatações com vistas ao desfecho – porém, jamais esgotamento – das discussões empreendidas.

Iniciemos, enfim, nossa trilha rumo à atmosfera contemporânea na qual mídias, suportes e materialidades convergem a fim de produzir uma singular expressão literária que toca as conexões demandadas pelo cenário imbricado que lhe concede origem.

2 Literatura e intermedialidade: prolegômenos necessários

Há tempos Henry Jenkins já trabalhava com a noção de convergência midiática para além de sua comum descrição como encontro amistoso entre as mídias, isto é, em conformidade à sua própria denominação. Em *Cultura da convergência* (2008), o teórico propusera, também, um olhar ímpar sobre o fenômeno, que se tornou popular a partir do advento das novas tecnologias digitais conectadas a uma interrede, entendendo-o como detentor da dinâmica que decorre da colisão midiática que acontece no interior de um mesmo aparelho ou de uma mesma franquia, por exemplo. A título de ilustração, poderíamos facilmente observá-la em processo quando, no espaço dedicado exclusivamente ao texto verbal, outros recursos concorrem por protagonismo – das imagens aos vídeos, perpassando pelas faixas de áudio ou pelos *hiperlinks* –, tal como sugerem as produções literárias de natureza eletrônica, cativas ao acolhimento dos diálogos entre diferentes linguagens, constituindo-se, portanto, como multimodais. O autor ainda nos recorda de que o impacto da tal convergência própria à revolução digital sujeitara seus produtos não apenas aos novos modos

de manufatura, mas também, especialmente, às novas e viáveis formas de consumo e recepção.

Apesar de suas especificidades, o conceito trazido à luz por Jenkins (2008) parece se sustentar na noção de intermedialidade, a respeito da qual discorre João Maria Mendes, pesquisador que assina a obra teórica *Introdução às intermedialidades* (2011). Segundo este, a intermedialidade, em seu sentido etimológico, compreende as práticas de natureza comunicacional desenvolvidas de modo simultâneo em diferentes mídias, ou ainda, nas quais se faça uso de meios e dispositivos que sejam comuns a mídias distintas, do suporte impresso à internet, do rádio ao cinema. Considerada pelo próprio teórico como algo “genérico”, a conceituação desse termo é melhor absorvida quando nos remontamos à sua origem, no Centro de Pesquisas em Intermedialidades (CPI), localizado na França e considerado um importante órgão precursor e difusor do referido campo de estudos.

Interessante, talvez, seja a maneira como a intermedialidade fora descrita pela instituição mencionada. Tomando de empréstimo as palavras utilizadas por Mendes (2011, p. 7), a definição tradicionalmente pleiteada “tem a vantagem de apontar para diferentes dimensões da intermedialidade”; primeiro, por evidenciar a existência de inúmeras materialidades em um único objeto de análise, acerca das quais apenas um olhar atencioso e dotado de perspectiva poderia ser capaz de destacá-las; segundo, e igualmente relevante, por colocar sob holofotes a necessidade de proceder positivamente sobre o movimento de convergência das competências transdisciplinares inerentes à pluralidade de formas, linguagens, sentidos e significados a que um dado produto estará sujeito ao submeter-se à dinâmica em debate. Inclusive, no que tange ao último ponto relativo à intermedialidade, o CPI, citando o campo dos Estudos Literários, reconhece a importância da colaboração entre diversas disciplinas acadêmicas a fim de que o objeto seja devidamente apreciado (MENDES, 2011, p. 7).

Compartilhando um panorama similar àquele que acolhe o amadurecimento do campo do saber referente às Humanidades Digitais², as intermedialidades parecem não possuir definição cerrada. Conforme Mendes (2011, p. 14), o ramo em destaque é, está e ainda será. Então, inserida em

² Área que se dedica aos diálogos entre as disciplinas das Ciências Humanas e aos produtos que advêm do manuseio imersivo no universo proporcionado pela gênese das novas tecnologias digitais da informação, comunicação e computação.

ambiente inconstante e movediço, ao estado de ser e estar dessa disciplina acrescentamos, por prudência, também o seu devir. Inusitadamente, nos argumentos que tentam justificar a grande dificuldade de conceituação, encontramos, porventura, compreensão apta a abarcar essa intermedialidade: seria uma espécie de “*work in progress*”, ou seja, um trabalho ainda em progresso ou em paulatina construção e desenvolvimento. Aliás, sendo-nos permitido aqui devanear, a própria terminologia guarda o mistério de sua elucidação enquanto campo de convergência, abraço e resguardo das mídias e entre elas. Logo, jogando com o léxico da língua portuguesa, “intermedialidade” transforma-se em “intermedialidade” – tal como é grafado no português de raízes lusófonas –, e faz transcender do próprio invólucro de seu grafismo a noção de intermediação, intermediar, intermédio – pelo qual uma forma de arte conecta-se à outra, e, nesse vínculo, uma nova manifestação ocorre entre o que foi e ainda pode ser, concretizando, assim, sua singularidade de eterno devir.

Entretanto, ainda que imprescindível à concepção de produção artística ímpar, a apreensão do conceito de intermedialidade é indicada por Mendes (2011, p. 14) como estratégia que visa a nos manter atentos aos montantes dos processos tecnológicos e intermediários os quais se encontram em mutação. Com isso, devemos nos enveredar por caminhos que não reduzam o objeto intermediário àquilo que o constitui enquanto tal, bem como pela análise de cada um de seus componentes – até porque a união seja do texto, seja dos arquivos de áudio e imagem, por exemplo, é aquilo o que caracteriza o produto final, possuidor de faceta autônoma e dinâmica. A título de exemplo, o cinema equivale a uma produção intermediária, uma vez que entre as arestas das grandes telas viabiliza o uso simultâneo de imagem em movimento, fotografia e áudio, o que também ocorre com a Literatura cuja gênese remonta ao meio *online*, como anteriormente apontamos – “combinatórias mediais”. Em contrapartida, o delicado procedimento de adaptação ou transposição midiática também é considerado intermedialidade, porque trazer um conteúdo textual ou audiovisual a outros suportes ou a outras materialidades significa também conviver com as particularidades deste ou daquele produto primeiro, o qual, por sua vez, irá se transformar em um segundo produto singular – “transposição medial”. Por fim, há a intermedialidade que ganha vida no livro, no teatro, no cinema e na pintura, em forma de alusões, e, nos termos de Mendes (2011, p. 15),

quando a arte “canibaliza” os procedimentos de manifestações específicas – “referências intermediais”. Notemos, então, o caráter espectral do conceito de intermidialidade.

Em trilhas congêneres, Claus Clüver, autor do ensaio “Inter textus / Inter artes / Inter media” (2006), celebra a existência das referidas denominações ou microcampos de categorização com relação à prática da intermídia, conforme se sucede:

A utilização indiscriminada do termo “intermidialidade” para todas as três relações midiáticas [...] é complicada. Decidir se lidamos com um texto intermídia puro ou com parte de um texto mixmídia não é necessariamente a questão mais urgente; tais diferenciações são, entretanto, indispensáveis para uma teoria da intermidialidade. Mas elas também são relevantes para as tentativas de interpretação, pois o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido (CLÜVER, 2006, p. 31).

Àquilo o que Jenkins (2008, p. 30) denominara “convergência midiática”, a saber, a esfera na qual “as velhas e as novas mídias colidem, [...] onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis”, Mendes (2011, p. 23) atribui um caráter que hoje entendemos como constituinte das franquias contemporâneas, em grande parcela influenciadas pelo gradual fortalecimento da *Web*: “é a concepção de projectos multi-suportes desde a sua ideia inicial à sua disseminação em diversos *media*” (grifo do autor). Quando um produto cultural se apresenta em outros formatos e suportes, contribui para a idealização de universos complexos, com direito a adaptações teatrais, cinematográficas, televisivas, perpassando por livros, *graphic novels*, *games* e demais suplementos. Ademais, o estudioso em destaque salienta que as estratégias colocadas em prática pelo mercado podem de fato integrar campos adicionais aos estudos intermediáticos, reforçando a sua dinamicidade.

Outra percepção interessante trazida por Mendes (2011, p. 25) diz respeito à “remediação” das mídias. Esse fenômeno, possuidor de denominação instigante³, abarca os movimentos de transfiguração que uma mídia sugere à outra, o que a redefine como algo inovador no cerne de suas

³ Conceituação primordialmente presente em *Remediation: understanding new media* (MIT Press, 1998), obra de Jay David Bolter e Richard Grusin.

muitas possibilidades convergenciais e possibilita à arte transfigurar-se para além dos limites a ela em algum momento impostos.

Nesse sentido, tal como o cinema abraçou a Música e o Teatro, por exemplo, a Literatura, protagonista de nossa discussão, especialmente em razão da consolidação das tecnologias modernas, pôde contemplar em seu substrato predominantemente verbal outros tantos recursos, assim como é o caso dos artifícios digitais oferecidos pelas plataformas virtuais de autopublicação literária da internet. Dessa maneira, o cruzamento entre diferentes manifestações artísticas – o qual desde sempre a Literatura acolheu tão bem ao trazer referências intertextuais capazes de transcender as chancelas impostas pela diagramação das páginas de celulose –, integra a manufatura eletrônica e designa às possibilidades de realização do fazer literário contemporâneo novos horizontes a partir do manuseio das máquinas conectadas à grande rede.

É caro lembrarmos que a escrita, *per se*, é imagem, e, por isso, intermediática por natureza. Dadas as suas origens como pictogramas ou desenhos rudimentares encontrados em cavernas⁴, o registro escrito, mesmo aquele que já nos é conhecido atualmente, representa aquilo o que se desejou eternizar diante dos olhos, e que partindo da utilização de instrumentos que estavam em mãos, logrou assim se efetivar. Entretanto, empregar o termo “escrita” em um sentido mais amplo, de forma a incluir qualquer marcação semiótica, decerto banaliza o seu significado. A entrada crítica e singular em novos mundos do saber fora realizada dentro da consciência humana não quando a mera marcação semiótica foi imaginada, mas sim quando um sistema codificado de marcas visíveis foi inventado, processo por meio do qual um escritor pôde determinar as exatas palavras que o leitor iria gerar a partir do texto. É isso o que hoje comumente entendemos por “escrita” de modo abrangente (ONG, 1998, p. 100).

Na próxima seção, apresentaremos constatações sob o viés intermediático com base em achados da Literatura Brasileira produzida no âmbito eletrônico e também impresso, considerando, para isso, os casos nos quais a tal intermedialidade se faz atuante.

⁴ Ver *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (Papirus, 1998), de Walter Ong.

3 Intermidialidade na Literatura Brasileira: tendências e possibilidades de leitura

Na atualidade predominantemente conectada, a arte da produção literária ganhou novas formas de expressão. Seja no ciberespaço ou nas folhas de papel, o texto teve de se acostumar à relutante presença de outras modalidades de linguagem ou comunicação, não como modos de substituição, mas, acima de tudo, enquanto parceiras na enunciação da mensagem outrora exclusiva e estritamente verbal. Estamos diante de Literatura transfigurada, em especial, aquela que guarda as suas origens nas máquinas.

Agrada-nos demasiadamente a metáfora do computador como caleidoscópio de Janet Murray, autora de *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço* (2003). A princípio tocante à seara da produção textual eletrônica, a alegoria utilizada por Murray (2003, p. 263)⁵ manifesta sua pontual relevância justamente por traduzir as habilidades maquinais e humanas e trazer à luz a variabilidade dos padrões imanentes aos tão conhecidos elementos. Tal como a eletrônica se reinventa em seu próprio cerne de permanente progressão, a Literatura, já há muito adepta de seu constante reinventar, faz-se distinta a cada produção, incorporando para si as novas faces e os novos modos de ler os mundos das materialidades e possibilidades que atualmente lhes são sugeridos.

Pedro Barbosa, no ensaio “O computador como máquina semiótica” (2001), descreveu essa realidade com claras tendências a inclinar-se para o domínio da arte literária, informando-nos que, no atual contexto multi e intermediático, observado a partir do nascer de um novo milênio, “a grande massa das imagens que recebemos já não provém do mundo das coisas ou do mundo dos sonhos” (BARBOSA, 2001, p. 2). Agora, as máquinas são responsáveis por nos ofertar uma ostensiva gama de representações.

As plataformas de autopublicação presentes na *World Wide Web*, por exemplo, apresentam-nos um interessante jogo de diálogos estabelecidos entre textos e imagens, no qual a relação aparenta se instituir de maneira sempre complementar. Nesses casos, segundo consta em *Hipertextos multimodais: leitura e escrita na era digital* (2010), de Luiz Fernando

⁵ A alegoria de Murray (2003) refere-se ao objeto detentor de feixes de espelhos capazes de refletir a luz que ultrapassa o seu orifício, o que o possibilita apresentar muitas combinações de cores e texturas.

Gomes, “texto e imagem estão juntos e modificam-se mutuamente” (GOMES, 2010, p. 84). São exemplos muito relevantes alguns dos títulos literários produzidos em *Wattpad*⁶, comunidade *online* que possibilita a confecção, a publicação e a divulgação de obras advindas do meio eletrônico. Idealizada em meados de 2006 por Ivan Yuen e Allen Lau, dois engenheiros computacionais de origem canadense, o *website* compreende um vasto arsenal de publicações produzidas por escritores amadores ou independentes, configurando-se como um espaço multimídia no qual a natureza estritamente verbal do texto convencional é redimensionada, passando a reivindicar outras maneiras de imersão, leitura e deleite – característica típica desta era. Os usuários de *Wattpad*, conhecidos como *wattpaders*, ora fazem uso de nomes verdadeiros, ora de pseudônimos, ou *nicknames*, a fim de divulgarem suas obras na *Web*⁷. Gratuitamente, realizam a postagem de seus textos autorais utilizando recursos digitais disponibilizados pela plataforma, dentre eles, imagens, faixas de áudio, vídeos e *hiperlinks* para acesso a outras páginas. Em constante interação, esses artificios proporcionam uma experiência de recepção muito próxima daquela dos prenúncios acadêmicos de autores da área dos Estudos Literários acerca do futuro do livro, tal como é o caso daqueles já anunciados neste artigo e também dos que apoiarão nossas incursões teóricas daqui em diante. Soma-se a eles, ainda, estudiosos como Tânia Pellegrini⁸, Umberto Eco⁹ e Leyla Perrone-Moisés¹⁰.

Muitos são os gêneros literários identificados na escrita dos usuários da referida comunidade: de romances épicos a aventuras espaciais, perpassando por distopias, *chick-lits*¹¹, *fanfictions*¹², sagas fantásticas e dramas juvenis. Além disso, *Wattpad* possibilita a publicação de comentários de leitores, os quais também podem interagir com os autores das histórias,

⁶ *Wattpad*: <http://www.wattpad.com>. Acesso em: 15 maio 2022.

⁷ Aproveitamos o ensejo para esclarecer que as obras presentes no *corpus* de análise deste artigo foram assinadas por navegantes que optaram por divulgar suas reais identidades no ciberespaço.

⁸ Menção ao artigo “A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado” (1997).

⁹ Menção à obra *Não contem com o fim do livro* (Record, 2010), em parceria com Jean-Claude Carrière.

¹⁰ Menção à obra *Mutações da literatura no século XXI* (Companhia das Letras, 2016).

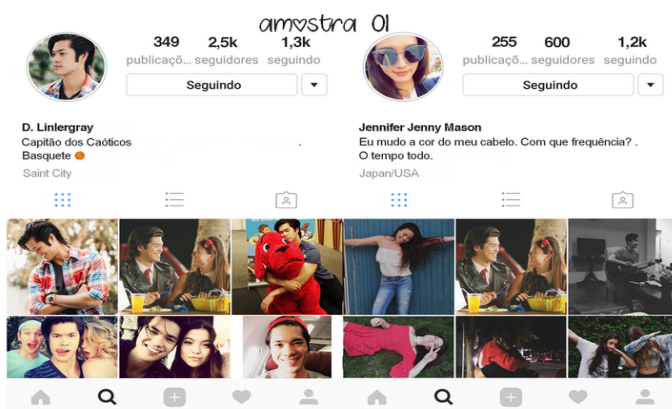
¹¹ Gênero que aborda questões do universo feminino moderno, atualmente representado por escritoras como Meg Cabot, Sophie Kinsella e Marian Keys.

¹² Também conhecido como “ficção de fã”, o gênero em destaque tem suas origens nas *fanzines* impressas e passou a conquistar espaço na grande rede em fóruns e listas de discussão. A produção de *fanfictions* não apenas se fundamenta na atmosfera ficcional de obras literárias, mas também de cinema e televisão.

propiciando-lhes, por exemplo, *feedback* de seu trabalho. Anualmente, a plataforma promove o concurso *The Wattys*, que reúne alguns textos com base em critérios pré-definidos, celebrando a escrita eletrônica. Nesse contexto, é interessante destacar que muitos dos livros postados atraem a atenção de editoras, as quais, com a publicação de cópias físicas, podem conduzi-los ao estrelato e às primeiras posições nas listas de títulos mais vendidos. É possível, ainda, que sejam adaptados para o formato de filmes e seriados – apenas para mencionarmos as práticas mais comuns.

O livro intitulado *Depois que o amor acontece*, assinado pela *wattpader*¹³ Pricilla Caixeta, abusa das possibilidades em relação ao uso de montagens gráficas na construção do texto, isto é, não apenas as insere ali de uma maneira desmedida ou descompensada, mas “produz” fotografias peculiares à história, pautando-se naquilo o que idealizou para o enredo e os personagens do universo criativo, apresentando-nos, claramente, um episódio de “combinatória medial” (MENDES, 2011). Referimo-nos a elas como complementos do texto e representações fidedignas de uma narrativa cujo mote principal encontra-se circunscrito ao domínio das relações virtuais que acontecem e sobrevivem graças ao manuseio das redes sociais. Então, da produção gráfica emerge parte da história que ela pretendeu narrar, o que nos faz compreender que, na ausência desses recursos, o enredo certamente tornar-se-ia inviável (Figura 1):

Figura 1 – *Printscreen* do *Instagram* dos personagens de *Depois que o amor acontece*, de Pricilla Caixeta



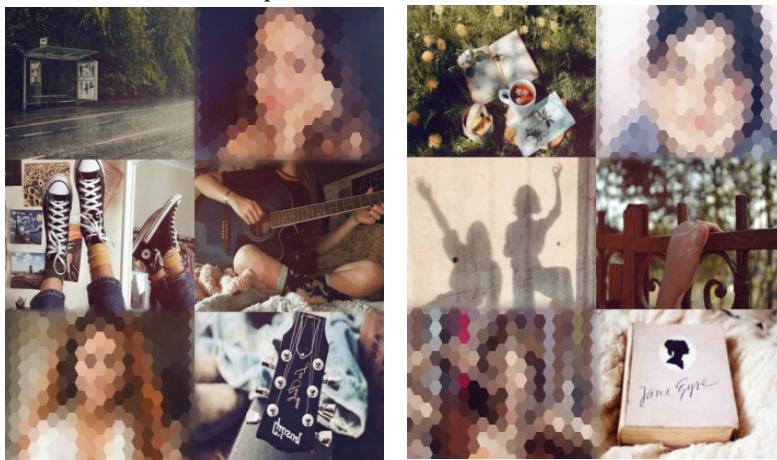
Fonte: *Wattpad* de Pricilla Caixeta.

Nota: Direito do uso de imagem autorizado pela autora.

¹³ Denominação atribuída aos usuários escritores da plataforma em destaque.

A estratégia da autora também parece vigorar quando utiliza um conjunto de imagens para apresentar aos leitores de sua narrativa *Ficar pra titia* a estética cogitada para cada personagem, com direito a fotografias de pessoas, objetos e lugares aptos a inspirar os apreciadores do registro literário em questão (Figura 2):

Figura 2 – Propostas de estética e inspiração às personagens Bel e Nana de *Ficar pra titia*, de Pricilla Caixeta



Fonte: *Wattpad* de Pricilla Caixeta.

Nota 1: Optamos por resguardar a integridade das pessoas cujas fotografias foram utilizadas nas montagens.

Nota 2: Direito do uso de imagem autorizado pela autora.

Outro exemplo popular na plataforma e muito importante para o presente artigo diz respeito à publicação de artes sequenciais, popularmente conhecidas como histórias em quadrinhos (HQs) ou romances gráficos (*graphic novels*). Na realidade, tais títulos tomam de empréstimo o *layout* de *Wattpad* com o simples objetivo de publicar as imagens, seja em papel ou no computador. Nesse caso específico, é à imagem que se atribui a tarefa de transmitir as prerrogativas cogitadas pelo enredo da narrativa, ou seja, não se vale de outros recursos, assim como ocorre com outras opções de confecção textual viabilizadas por ferramentas do *website*. Dentre muitas possibilidades, a HQ *Lebre e coelho*, de Megami_Mo, figura como exemplo pontual.

Em algumas de nossas perscrutações nessa comunidade literária, deparamo-nos com uma forma peculiar de configuração e disposição do texto, pelo menos no que concerne aos tradicionais moldes atinentes à escrita dita literária. São enredos cujo desenvolvimento acontece por intermédio da troca fictícia de mensagens em *apps* destinados a essa finalidade, tais como o *WhatsApp*, ou ainda, por meio de histórias narradas na área reservada à publicação de comentários em redes sociais diversas, como o *Instagram* – o que nos reporta às “referências intermediais” (MENDES, 2011).

Nesses exemplos singulares, os autores são responsáveis por “sacar” fotografias que julgam pertinentes à evolução das narrativas inerentes aos seus títulos, não se restringindo à captura de diálogos outrora estabelecidos em um grupo ou a um recorte da seção de comentários *online*. Por “sacar” uma fotografia, aqui entendemos a feitura de um registro ímpar em vista das necessidades do texto, considerando que os materiais disponíveis muito provavelmente não atenderiam aos requisitos das histórias. Logo, essas produções foram realizadas sem o auxílio de uma máquina fotográfica, como porventura esperado para os moldes convencionais: faz-se uso da escrita no meio eletrônico com o intento de representar o que haveria de ser as conversas virtuais entre amigos ou as interações propiciadas por comentários no âmbito do *layout* próprio dos *apps*. Consolida-se, assim, um modo de retratar artesanalmente e textualmente uma realidade marcante àquele que a tenta capturar, obtendo-se certo êxito nesse percurso mimético-aristotélico – agora, detentor de veias cibernéticas. Por acaso, seria esse o modo de “reter no múltiplo a parte” (SANTOS, 1999, p. 149), conforme as palavras de Roberto Corrêa Santos, autor do ensaio “Fotoescritura” (1999)? Isso desconhecemos; porém, entendemos essas formas como possibilidades à escrita contemporânea assumidas por alguns dos navegantes da *Web*. Aqui, sob os títulos *Online* e *MaraudersGram*, as produções eletrônicas das escritoras-internautas Luiza Barreto e Ana Costa apresentam-nos interessante e inusitado retrato das possibilidades imanentes à expressão literária contemporânea produzida por esses usuários digitais – indiscutíveis reflexos de uma civilização considerada “#superconectada”. Em suas narrativas, os “retratos manuais” confeccionados por intermédio da linguagem verbal são os artifícios que delineiam os espaços de interação nos quais convivemos virtualmente.

Esses títulos literários, cuja produção e publicação acontecem na interface de *Wattpad*, tornam evidentes as possíveis relações de cotejo e diálogo estabelecidas entre texto e imagem. Sob a circunstância de narração das obras de Pricilla Caixeta, o enredo encontra-se conectado às suas representações gráficas, de maneira a torná-las peças cruciais não apenas para o desenvolvimento dos fatos que abarca, mas também, e talvez principalmente, para a contextualização dos aspectos básicos e relevantes à compreensão da narrativa, como o espaço, o tempo e as personagens, por exemplo. A produção literária de Caixeta confirma a descrição proposta por Gomes (2010, p. 87) acerca das conexões entre textos e imagens, pois a forma pela qual conduz suas histórias não aduz o movimento de subordinação da imagem ao texto, isto é, quando “se refere apenas a parte do texto”. Isso porque, como pudemos averiguar, suas imagens exercem um importante papel em paralelo aos textos verbais. Absorvidas pela própria narrativa que as acolhem, integram-se às histórias, ambientam esta ou aquela passagem e, não menos expressivo no que tange à sua função, ressignificam essa produção, cuja gênese é eletrônica, multimidiática em sua essência e intermediática por dever.

Situação similar ocorre com as demais obras trazidas ao conhecimento, guardadas, é claro, suas devidas diferenças. Assim, a produção de arte sequencial assinada pelo *wattpader* Megami_Mo, intitulada *Lebre e coelho*, é um exemplo de como a imagem, *per se*, faz as vezes do texto convencional, e isso independentemente do suporte no qual se concretiza, já que as histórias em quadrinhos e suas ramificações equivalem a um gênero no qual a fusão entre modalidades linguísticas de distintas origens são indispensáveis à apresentação e à concepção do produto final.

Por fim, os textos de Luiza Barreto e Ana Costa são aptos a expor uma nova possibilidade de expressão à arte do fazer literário, ao menos no meio *online* – ainda que também seja viável concretizá-la na materialidade do papel. Ao atribuímos aos textos dessas autoras um *status* “fotográfico”, considerando que por meio da escrita e da configuração do texto no espaço a ele destinado registram uma realidade outra¹⁴, faz-se ainda necessário esclarecermos qual a nossa exata compreensão sobre a fotografia,

¹⁴ Isto é, apesar das singularidades que as interfaces de *WhatsApp* e *Instagram* apresentam. Por esse motivo, uma tentativa de representação textual dificilmente estaria hábil a retratá-las fidedignamente.

compreensão esta que se alinha ao aporte de um estudioso já anteriormente mencionado: Santos (1999) refere-se à foto como elemento revelador de facetas desconhecidas e inexploradas, sobretudo quando também presentes nas expressões artísticas. Em suas palavras, “a fotografia, extremíssimo plano, nega os relevos e faz do fingimento da representação seu modo de existência produtora” (SANTOS, 1999, p. 148).

Tal reconhecimento quanto à funcionalidade do registro fotográfico torna-se claro quando transitamos pela atmosfera das publicações de cunho poético. Em solo nacional, as iniciativas virtuais do jovem poeta Pedro Antônio Gabriel foram sujeitas a um percurso, se não inédito, seguramente peculiar. Gabriel alterna-se entre as mídias e os suportes, e transforma sua poesia não em simples produto da dinâmica pertencente à convergência midiática, indo além ao confeccionar seus poemas e suas ilustrações nos exclusivos guardanapos do Café Lamas, um tradicionalíssimo espaço de encontros localizado na cidade do Rio de Janeiro. Esse processo criativo continua com a postagem de suas artes em uma página pessoal do *Instagram*¹⁵, fotografadas sobre o balcão do restaurante ou em outro local que julgue pertinente. Dos *posts* nas redes sociais, as produções conquistaram lugar também nas páginas dos livros impressos. Suas compilações, publicadas em três diferentes volumes pela editora Intrínseca¹⁶, elucidam a dinâmica intermediática à qual a Literatura parece estar atrelada nesta contemporaneidade digital. Então, os textos do poeta, primordialmente escritos em guardanapos, realizam um impressionante percurso entre suportes e materialidades textuais, atualmente também detentores de legitimação literária – do papel descartável à grande rede, e, mais tarde, aos livros físicos.

A princípio um feito de “transposição medial” (MENDES, 2011), já que sua base se sustenta no fazer literário que é levado ao saber de uma mídia a outra – e assim sucessivamente, resguardando as imparidades atinentes ao suporte do texto –, os poemas de Gabriel não tiveram de contar com a aparente necessidade de adaptação quando transpostos dos guardanapos diretamente para os livros – aqui, a postagem funciona como espécie de ponte ou mola propulsora ao chamariz editorial, não sendo causadora de

¹⁵ *Instagram*: <http://www.instagram.com/eumechamoantonio>. Acesso em: 15 maio 2022.

¹⁶ Pedro Antônio Gabriel já publicou sob sua assinatura as seguintes obras, todas pela editora Intrínseca: *Eu me chamo Antônio* (2013), *Segundo: eu me chamo Antônio* (2014) e *Ilustre poesia: eu me chamo Antônio* (2016).

expressiva alteração no que se refere ao produto literário final, a não ser, é claro, se consideradas questões relativas ao seu alcance ou à crítica. Isso acontece, na realidade, pois o que se faz presente no material propiciado pelos livros são as fotos retiradas dos guardanapos, os quais serviram, em um primeiro momento, de catarse artística, e, igualmente, de alicerce às criações do poeta-internauta em relevo.

Destarte, antes mesmo das publicações no *Instagram*, os poemas são registrados de tal modo que, ao serem colocados à apreciação no ciberespaço, sujeitam-se à mutação decorrente das configurações próprias desse lugar. Se bem pensarmos, as produções de Gabriel abrigam aura poética a respeito de si próprias, porque o guardanapo, de uso banal, corriqueiro e de destino certo, é ressignificado em duas situações, a saber, quando é utilizado como suporte à idealização poética e ao servir de modelo ao registro fotográfico, o qual então passa a protagonizar o meio virtual e as obras de papel. Ademais, o guardanapo, suporte primeiro e único de sua poesia, é elevado ao *status* de objeto durável, partindo do perempto ao perene em um clique, tendo sua constância potencializada pela função desempenhada pela *web* e pelos livros. Nesse sentido, a fotografia “paralisa, torna monumento o fluir das coisas e ao mesmo tempo pereniza o instante, fá-lo memória e existência” (SANTOS, 1999, p. 151).

Em caminhos contrários àqueles dos fotógrafos profissionais, cuja assinatura torna-se notável pela estética que apresenta o produto de sua ação, ou mesmo pela “impossibilidade ativa de não se poder ser além do que se é, de só poder ver e exibir aquilo que vê e exhibe” (SANTOS, 1999, p. 149), o jovem poeta em questão atua com passos firmes no campo artístico-poético intermediático, ao conceder, ele próprio, vida e singularidade ao modelo de seus registros, ou seja, aos populares guardanapos, e, para além destes, aos poemas que ali encontram abrigo. A partir dos traços disparados da ordinariedade de suas canetas esferográficas, cria paisagens poéticas sobre a fragilidade do papel que enxuga as mãos ou serve de apoio a copos. A banalidade que caracteriza a subserviência do suporte é o que o torna, porventura, digno de exercer um certo protagonismo na produção autoral de Gabriel, pois, similar à poesia que acolhe, também é ressignificado a cada olhar fotográfico a ele dedicado. E se ainda nos couber acrescentar, eis aqui uma constatação: a utilização do guardanapo não se faz inusitada somente pela originalidade que suscita à audiência, mas também, e especialmente,

pelo fato de se revelar indissociável do significado que os poemas ali abrigados possuem. Afinal, deteria a mesma significação os textos poéticos caso fossem outros os seus suportes? Tal indagação traz à tona uma reflexão pertinente a este estudo.

Atualmente – e em maior potência, vide o eloquente alcance da rede –, talvez, Gabriel tenha sido capaz de reavivar as possibilidades múltiplas de como e onde fazer poesia e, como consequência, de que modo lê-la e experienciá-la. Paulo Leminski, que foi inclusive mencionado como uma inspiração para sua carreira literária¹⁷, é um escritor brasileiro do qual não devemos nos olvidar quando o assunto é o caráter inusitado presente na prática do fazer poético. Nesse ponto, não nos baseamos apenas nos haicais¹⁸, a sua grande marca registrada, mas nos referimos à sua produção de versos em guardanapos, tal qual o trabalho realizado contemporaneamente por Pedro Antônio Gabriel. Leminski é autor de um vasto montante de obras, dentre elas, *Winterverno* (1994), título que une seus poemas confeccionados diretamente sobre o papel, posteriormente fotografados, às ilustrações assinadas pelo artista João Suplicy – um livro-álbum que representa a convergência entre textos verbais e gráficos.

Esse imbricar entre traços e suportes propiciado pelas iniciativas artísticas de ambos os poetas citados inaugura, no caso de Leminski, ou fortalece, no caso de Gabriel, nos âmbitos das produções literárias nacionais, a intermedialidade (Figura 3) – entretanto, como um fenômeno que vai além do popular estabelecimento de cotejos entre antigas e modernas mídias, isto é, conforme Clüver (2006, p. 37) nos propusera refletir, intentando relativizar os conceitos e sentidos culturalmente atribuídos aos estudos interartes ou intermediáticos.

¹⁷ O texto *O livro mais desgastado da minha estante*, de Pedro Antônio Gabriel, publicado no *blog* da editora Intrínseca, no ano de 2016, pode ser acessado através do *link*: <http://www.intrinseca.com.br/blog/2016/10/o-livro-mais-desgastado-da-minha-estante>. Acesso em: 15 maio 2022.

¹⁸ Originários do Japão, os haicais são formas de poesia curta, cuja confecção é demasiada específica.

Figura 3 – Poemas escritos em guardanapos por Pedro Antônio Gabriel, originalmente publicados em sua página pessoal do *Instagram*



Legenda: Lê-se, da esquerda para a direita, de cima para baixo, respectivamente: “Alfabeto”; “O futuro me dá mega medo”; “Silêncio brado quebrado”; “Vem me acalantar, tudo é veloz. Vem cá se alentar, tudo é veloz”; “Alívio sufoco oco”; “Terminar germinar o fim”.

Fonte: *Instagram* de Pedro Antônio Gabriel.

Nota: Direito do uso de imagem autorizado pelo autor.

A transposição dos poemas acontece de maneira a registrar nos livros também os seus suportes primários, de modo que, quando impressos nas páginas de celulose, os guardanapos fundem-se ao tradicional formato há tempos designado ao objeto livro. Ao fim do processo, gera-se um artefato único e complexo, uma espécie de fotolivro poético, para o qual diferentes materialidades convergiram em prol da apresentação do poema em distintos níveis mnemônicos. O mesmo papel exerceu a máquina fotográfica, em algum tênue momento, entre o poetizar e a apreciação (SANTOS, 1999, p. 149) – do guardanapo ao livro, e deste, à alma.

É por intermédio do seu próprio fingir que a fotografia, então, faz-se existente, sobretudo no âmago de onde o escrito poético “se revela” como protagonista. Nesse jogo do fazer poesia e do registrá-la, designam-se a ela perspectivas outras de apreensão: o simplório registro da banalidade cotidiana sobre o guardanapo que comporta, para além das avarias que lhes são próprias e provenientes de sua utilização, versos aptos a refletir

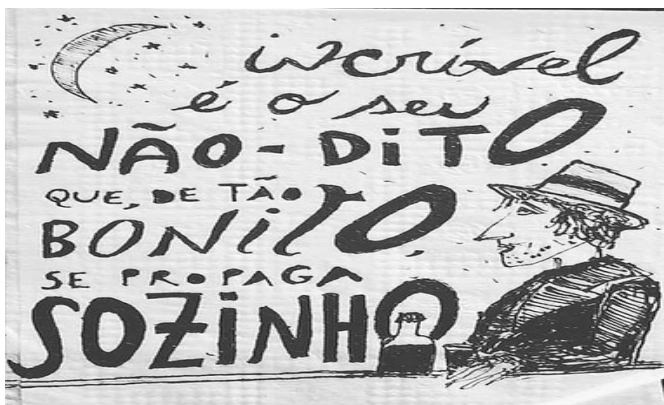
inquietações da condição humana de todos os tempos. A assertiva de Santos (1999, p. 148), cujo diálogo junto às proposições aqui trazidas tivera de esperar a evolução de algumas páginas, encontrou, enfim, abrigo.

Diante do iminente término de nossas demonstrações, recordemo-nos das ferramentas eletrônicas que viabilizam a distorção de imagens de natureza estática, também denominadas *deformance tools*. Presentes na rede na forma de *websites* especializados, elas trazem a possibilidade de modificarmos virtualmente uma figura qualquer. Todavia, utilizar tal representação no contexto da produção literária aparenta uma interessante estratégia à percepção da diversidade das faces possíveis ao produto abarcado pelo campo das produções em prosa ou em verso. Quando submetida às deformidades, embora se apresente de forma distinta da primeira versão, a imagem selecionada mantém sua essência. Portanto, uma nova estética lhe é imputada. E ao se transformar em uma expressão literária inusitada, cuja base se sustenta na linguagem visual, o impacto causado pelo uso da ferramenta tende a se tornar ainda mais evidente, sugerindo-nos o poder de transfiguração ao qual a arte literária encontra-se sujeita, já que presente no ciberespaço à moda que convém a esse ambiente em expansão, o qual, já há algum tempo, tem lhe servido de berço.

Para fins de exemplificação, apresentamos *Photomosh*¹⁹, *website* que dispõe aos internautas um extenso arsenal de recursos de fácil manipulação para a realização de transformações em imagens. A fim de ilustrar o resultado das ações alcançadas com a utilização desses recursos, recorreremos novamente à seara das produções poéticas nacionais, utilizando mais um dos poemas assinados por Gabriel. Primeiramente, segue o poema original, extraído de sua página pessoal do *Instagram* (Figura 4):

¹⁹ *Photomosh*: <http://www.photomosh.com>. Acesso em: 15 maio 2022

Figura 4 – Poema escrito em guardanapo por Pedro Antônio Gabriel, originalmente publicado em sua página pessoal do *Instagram*



Legenda: “Incrível é o seu não-dito que, de tão bonito, se propaga sozinho”.

Fonte: *Instagram* de Pedro Antônio Gabriel.

Nota: Direito do uso de imagem autorizado pelo autor.

Ao seleccionar o poema em forma de imagem, é possível aplicar inúmeros efeitos para alterar aspectos diversos, como coloração, dimensão, textura e outros. Abaixo, expomos os resultados obtidos após a utilização de distintos filtros – nomeados, respectivamente, *Mirror*, *Rainbow* e *Dot Matrix* (Figura 5):

Figura 5 – Diferentes versões do poema de Pedro Antônio Gabriel obtidas a partir da aplicação dos filtros de *Photomosh*

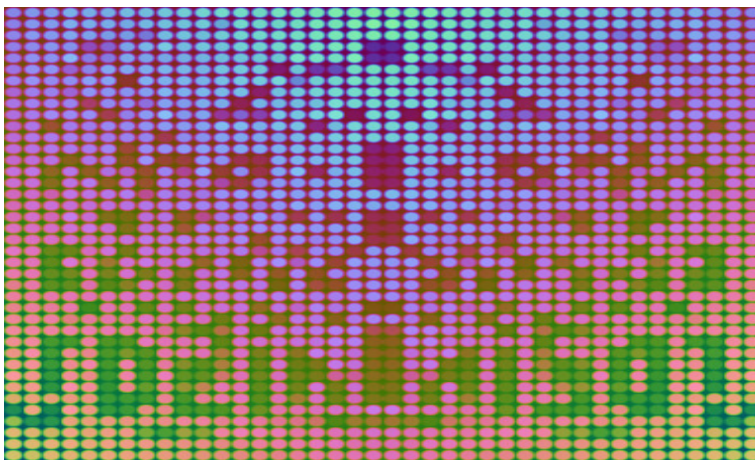


Fonte: *Instagram* de Pedro Antônio Gabriel / *Photomosh*.

Nota: Direito do uso de imagem autorizado pelo autor.

Também há a possibilidade de sobrepomos efeitos, obtendo, ao término do processo, uma representação irreconhecível ou, por vezes, desprovida dos sentidos e significados atribuídos inicialmente ao poema. Cria-se, dessa forma, uma releitura cujas lentes utilizadas para o seu vislumbre são dotadas de capacidade transformadora (Figura 6):

Figura 6 – Resultado da sobreposição dos filtros aplicados ao poema de Pedro Antônio Gabriel



Fonte: *Instagram* de Pedro Antônio Gabriel / *Photomosh*.

Nota: Direito do uso de imagem autorizado pelo autor.

Das experiências resultantes de uma completa imersão em *Photomosh*, elegemos alguns achados dignos de análise, que aqui serão expostos de forma breve e pontual. À disposição da interface do *website*, o poema de Gabriel transfigurou-se por completo. Quando afirmamos que a essência de seu produto poético foi preservada, reconhecemos, em proporções similares, que a estética proposta *a priori* é o fator que reflete a possibilidade de mutação oferecida pela ferramenta virtual. No primeiro exemplo, o poema passa a ocupar as duas extremidades do quadro, como se refletido por um espelho – processo no qual a ilustração é perdida. Em seguida, o traçado se torna colorido, e o fundo é tomado por um espectro variado de cores semelhante a um arco-íris. Por fim, no último exemplo, o aspecto pixelizado destitui do poema a sua coerência verbal. Quanto ao último experimento, no qual sobrepomos os efeitos anteriormente elencados,

o poema em questão assume face estranha em relação àquela original, sendo reconhecido apenas pelo fato de termos sido apresentados a ele previamente. Também salientamos que, aos olhos daquele que o lê, o texto pode possuir alguma carga poética. Lembremo-nos, afinal, daquilo o que preconiza Clüver (2006) acerca da recepção: nosso entendimento quanto aos diálogos midiáticos irá influenciar seus significados.

Essa “deformidade” carrega certo valor pedagógico, embebido em fontes nas quais as possibilidades de ser e de se constituir de outras maneiras ou sob outras tendas são caras às produções literárias atuais. Seria demasiadamente pretensioso afirmarmos que a mutação experienciada pelo texto acarretou novos modos de lê-lo ou nele imergir, quando o material que de fato experimentou os efeitos transfigurativos de *Photomosh* foi o suporte que comporta o poema em questão – no caso, a fotografia do guardanapo, ou seja, a base do material textual. A depender de fatores específicos, o registro verbal do poema poderia ter assumido outro aspecto, ressignificando-se em virtude do sentido poético almejado por Gabriel em consonância à aplicação da paleta de efeitos. Porém, não foi esse o ocorrido. Podemos, sim, cogitar o fortalecimento das relações instauradas entre as produções artísticas e as novas tecnologias digitais, o que acarreta o depósito de olhares minuciosos sobre a orientação binária²⁰ implicitamente edificante nas associações entre as seguintes instâncias: “poesia e artes visuais”, “poesia nas artes visuais”, “artes visuais na poesia” e “artes visuais / poesia” – essa última, em referência à apropriação dos elementos das / entre as partes.

Resguardados sob os holofotes que iluminam as ilustrações da dinâmica intermediária instaurada em solo nacional, especificamente no que tange à expressão literária e às suas demais vertentes artísticas, encaminhem-nos às considerações finais.

4 Considerações finais

Na contramão da trilha seguida por espectadores da transição entre o antigo e o novo milênio – os credores de possível ou inevitável fenecimento do sistema literário em sua totalidade, incluindo autores, leitores, livros e a manifestação que se constitui como tal a partir de sua conexão –, a

²⁰ Expressão utilizada por Clüver (2006, p. 35) ao se referir à relação que reside entre Literatura e Música, sendo aqui empregada no contexto de debate do presente artigo.

Literatura, a cada publicação, surpreende-nos sem precedentes. Afinal, nesta era da revolução eletrônica, a arte transcende os próprios limites que outrora lhe foram designados, clamando por fazê-la parte integrante ou parceira harmoniosa da conjuntura contemporânea e digital, enquanto também se aproveita das oportunidades do devir que esse cenário tão bem lhe oportuniza.

O advento dos dispositivos modernos conectados em rede inaugurou um novo e oportuno ponto de encontro para o cotejo entre as produções artísticas e as diversas mídias, o que resultou, majoritariamente, em retratos fiéis no que diz respeito à mutabilidade inerente ao texto em suas inúmeras formas de se fazer existir. Viabilizar o registro literário ou poético no ciberespaço não somente ampliou os contextos de sua produção, mas também tornou tal possibilidade algo imprescindível à concepção da arte que é produzida na contemporaneidade, partindo da gênese e alcançando a divulgação.

Os “retratos” – leiamos “exemplos” – que trouxemos no transcórrer deste artigo contribuem, cada um a sua maneira, à demonstração do quão múltipla e eloquente se faz a Literatura Brasileira atual, incluindo a prosa e o verso, sejam eles concebidos para as telas de equipamentos eletrônicos – lembremo-nos dos títulos publicados em *Wattpad* – ou para o tradicional suporte de papel – nem tão sofisticado, como é o caso dos guardanapos usados por Pedro Antônio Gabriel e Paulo Leminski – e, por fim, a experiência de manuseio transfigurativo proporcionada por *Photomosh*. A Literatura aparenta encontrar-se disposta a tecer seus caminhos para além das palavras, o que já é, *per se*, algo admirável se considerarmos o poder transcendental que decerto possuem. Na atualidade hiperconectada, a produção literária assume facetas incógnitas, as quais se revelam, por vezes, inesperadas, mas apropriadas ao horizonte que se delineaia.

Daí emergem algumas problemáticas, dentre as quais, as divergências conceituais quanto à compreensão concernente ao campo dos estudos intermediáticos ou interartísticos, como apresentamos na primeira seção deste estudo em conformidade às contribuições teóricas de Mendes (2011); a perspectiva que subestima o potencial dessa disciplina, resultando no que Clüver, à frente do artigo “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997), descreve como estado de frustração comum ou análogo àquele observado a partir da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais – “parte

desta percepção persiste e leva ao desespero [...] face à impossibilidade de conhecer tudo, ao medo de ser incompetente” (CLÜVER, 1997, p. 54); e, para finalizar, uma controvérsia relativa à dificuldade de recepção dessa Literatura concebida sobre moldes eletrônicos, incluindo suportes pouco costumeiros ou deslegitimados.

Equilibrando-se sobre a frágil linha que segrega e torna tensas as relações entre apocalípticos e integrados, nativos e imigrantes digitais, escritores de outrora e de agora, o recurso fotográfico, independentemente de sua natureza enquanto artifício visual capaz de dialogar com o texto verbal, “retrato manual” de uma realidade virtual popular – ou fotografia, em sua mais pura e simplória essência –, mobiliza-nos à posse, corroborando com os argumentos de Santos (1999, p. 143), uma vez que, devido ao seu existir, somos dotados de poderio: “sob nosso olhar ou nele inscrito, isolamo-nos da multidão, a humana e a natural. Retida, a violência do todo parece menos indomável”. E se já não é pelo menos uma das funções da Literatura nos imbuir de todo o discernimento no que se refere aos perigos, e, semelhantemente, das grandes virtudes que o universo abriga, que a fotografia possa, então, potencializar nossa leitura a respeito da resistência ao adverso.

Agradecimentos

Agradecemos à *wattpader* Pricilla Caixeta e ao poeta-internauta Pedro Antônio Gabriel pela concessão de direitos para o uso das imagens de suas páginas virtuais. Também somos gratos à Lucas Mourão Tavares, pesquisador e fotógrafo que nos auxiliou acerca dos trâmites a respeito da utilização de imagens neste artigo.

Referências

- BARBOSA, Pedro. O computador como máquina semiótica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Coimbra, n. 29, p. 1-25, 2001.
- BARRETO, Luiza de Brito. *Online*. 13 ago. 2016. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/79707190-online>. Acesso em: 15 maio 2022.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

CAIXETA, Pricilla F. *Depois que o amor acontece*. [S. l.], 18 maio 2017. Wattpad: @PricillaCaixeta. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/110775308-depois-que-o-amor-acontece-dqoaa-1>. Acesso em: 15 maio 2022.

CAIXETA, Pricilla F. *Ficar pra titia*. [S. l.], 21 set. 2020. Wattpad: @PricillaCaixeta. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/241716743-ficar-pra-titia-em-espera>. Acesso em: 15 maio 2022.

COSTA, Ana. *MaraudersGram*. [S. l.], 30 jan. 2018. Wattpad: @anylouze. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/136957168-maraudersgram>. Acesso em: 15 maio 2022.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GABRIEL, Pedro Antônio. *Eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

GABRIEL, Pedro Antônio. *Segundo: eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GABRIEL, Pedro Antônio. *Ilustre poesia: eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GABRIEL, Pedro Antônio. *Incrível é o seu não-dito [...]*. [S. l.], 8 jan. 2020. Instagram: @eumechamoantonio. Disponível em: <http://www.instagram.com/p/B7DpjkmByEt>. Acesso em: 15 maio 2022.

GABRIEL, Pedro Antônio. *Alfabeto [...]*. [S. l.], 17 jul. 2020. Instagram: @eumechamoantonio. Disponível em: <http://www.instagram.com/p/CCwLhOVhSNP>. Acesso em: 15 maio 2022.

GOMES, Luiz Fernando. *Hipertextos multimodais: leitura e escrita na era digital*. Jundiaí: Paco Editorial, 2010.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LEMINSKI, Paulo; SUPLICY, João. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MEGAMI_MO. *Lebre e coelho*. [S. l.], 7 maio 2017. Wattpad: @Megami_Mo. Disponível em: <http://www.wattpad.com/story/108476826-lebre-e-coelho>. Acesso em: 15 maio 2022.

MENDES, João Maria. *Introdução às intermedialidades*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural; Editora UNESP, 2003.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. São Paulo: Papirus, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. *A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado*. Campinas, 1997. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>. Acesso em: 15 maio 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTOS, Roberto Corrêa (org.). Fotoescritura. In: SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 137-151.

STERNE, Laurence. *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



O sujeito fragmentado: relações entre a pós-modernidade e o conto “Nos olhos do intruso”

The Fragmented Subject: Relationships between the Post-Modernity and the Tale “Nos olhos do Intruso”

Estella Maria Bortoncello Munhoz

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul / Brasil

munhozestella@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9907-5624>

Márcio Miranda Alves

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul / Brasil

mmalves2@ucs.br

<http://orcid.org/0000-0001-6455-7332>

Resumo: Este artigo analisa o conto brasileiro “Nos olhos do intruso”, de Rubens Figueiredo, e sua relação com a pós-modernidade. Por meio da temática do duplo, observa-se o comportamento do protagonista e sua identidade multifacetada. O aporte teórico do trabalho é baseado nos estudos de Harvey (2008), Hall (1986), Lyotard (2009), Rosset (2008) e outros autores. Constata-se que a estranheza causada pelo enredo e as polissemias da narrativa dialogam com os conceitos da pós-modernidade, segundo os quais os sujeitos são caracterizados por identidades efêmeras e fragmentadas. Conclui-se que o protagonista do conto pode ser visto como um representante da pós-modernidade: um sujeito múltiplo, móvel, descentrado, deslocado, intruso em seu próprio meio e em seu próprio corpo.

Palavras-chave: literatura brasileira; pós-modernidade; identidade; duplo; Rubens Figueiredo.

Abstract: This article analyses the brazilian tale “Nos olhos do intruso”, by Rubens Figueiredo, and its relation with the post-modernity. For this, the protagonist’s behavior and his multifaceted identity are observed through the theme of the double. The theoretical approach comprises studies by Harvey (2008), Hall (1986), Lyotard (2009), Rosset (2008) and other authors. It is concluded that the strangeness, caused by the narrative events and the multiple meanings, dialogue with the concepts of post-modernity, according to which subjects are characterized by ephemeral and fragmented identities. In this way, the protagonist of the tale can be seen as a representative of post-modernity: he is a multiple, mobile, off-center and displaced subject, interloper on his own environment and on his own body.

Keywords: Brazilian literature; post-modernity; identity; double; Rubens Figueiredo.

1 Introdução

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz,
já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis. [...]
(MEIRELES, 2003, p. 127)

O excerto do poema “Espelho”, de Cecília Meireles dialoga com a pós-modernidade e suas possibilidades de múltiplas identidades. O eu lírico do poema não é um só, mas se fragmenta em vários, sendo ou deixando de ser um ou outro a qualquer momento. O poema ainda causa efeitos melancólicos, pois o leitor se depara com o sentimento de quem se sente morto e nunca pôde viver como desejava.

A possibilidade de ser muitos ao mesmo tempo relaciona-se com a fragmentação do sujeito pós-moderno. Na pós-modernidade, a pluralidade encanta os indivíduos e também causa pessimismo, por descentralizar e tornar móveis estruturas outrora fixadas. Nesse contexto de turbulência e caos, emerge a identidade fluida do ser pós-moderno.

Para Hall (2006), a identidade se forma ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e existe algo imaginário sobre sua unidade. Assim, ela está sempre incompleta, porque faz parte de um processo contínuo e se modifica durante a interação do indivíduo com a sociedade. Essa incompletude e instabilidade são perceptíveis no comportamento do protagonista do conto “Nos olhos do intruso”, do escritor brasileiro Rubens Figueiredo.

O autor nasceu no Rio de Janeiro em 1956, é romancista e tradutor de autores como Dostoiévski e Philip Roth. Foi contemplado com o prêmio Jabuti pelo livro *As palavras secretas* (1999) e *Barco a seco* (2002). Por meio de temáticas abrangentes, Rubens Figueiredo desvela a condição humana e representa traços da contemporaneidade. No conto analisado, um personagem sofre as influências da pós-modernidade e tem sua identidade fragmentada pelo meio. A narrativa faz parte da coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi e publicada pela editora Objetiva em 2001.

Este artigo tem por objetivo analisar, por meio dos apontamentos de Harvey (2008), Hall (1986), Lyotard (2009), Rosset (2008) e outros autores, a relação que o conto estabelece com as características da pós-modernidade. A partir de um olhar para a presença do duplo, busca-se observar como o conto “Nos olhos do intruso” representa, no plano simbólico, o sujeito fragmentado que se multiplica e vive uma realidade transitória e circular, imposta pelo tempo e espaço que ele habita.

2 Olhares sobre a identidade na pós-modernidade

A pós-modernidade é foco de estudo de diversas áreas, estando associada aos processos histórico e cultural da sociedade. Ainda que o termo seja bastante difundido, conceituá-lo nem sempre é fácil. Diferentes autores o definem a partir de seus recortes e estudos, no entanto, mesmo com a ausência de um consenso, os diálogos estabelecidos entre os pensadores permitem uma reflexão acerca desse período volátil, que implica mudanças na coletividade e no próprio indivíduo.

Lypovetsky (2004) define a pós-modernidade como uma radicalização da modernidade, sem que haja, necessariamente, uma ruptura entre um período e outro. Assim, é como se o novo período fosse um excesso do que já existia sem, contudo, estabelecer um rompimento em relação ao passado. Para ele, a pós-modernidade é, portanto, uma modernidade exagerada e de consumo imoderado.

Harvey (2008, p. 19), por outro lado, aponta a pós-modernidade como um período de diferenciação com o passado: “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança dos discursos universais são o marco do pensamento pós-moderno”. O autor, inclusive, cita que a passagem de um período a outro possui uma data simbólica, a saber, julho de 1972, quando *Pruitt-Igoe*, uma construção moderna nos Estados Unidos, foi dinamitada, dando espaço a um outro tipo de arquitetura no mundo, menos padronizada e com viés mais humanizador.

Nesse sentido, a destruição de um padrão e a abertura de espaço para ideias plurais também emerge de um novo ambiente – especialmente urbano – mais multifacetado e complexo. A concepção de destruição de verdades universais implica diferentes constituições do sujeito. Nesse sentido, “as identidades flutuam no ar” (BAUMAN, 2005, p. 9). O que, no período anterior, era definido como algo estável e inerente ao indivíduo,

na pós-modernidade, passa a ser caracterizado pelas constantes mudanças dos espaços, das relações e das pessoas. Isso porque, assim como flutua, a identidade também “se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais” (CUCHE, 1999, p. 183).

O indivíduo, portanto, nunca está sozinho, visto que se insere em um contexto social. Consoante Lyotard (2009, p. 28), “o si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexas e mais móveis do que nunca”. Ao se referir às relações móveis, o autor conecta a descentralidade com o período pós-moderno. Trata-se de uma época em que discursos, instituições e saberes científicos legitimados se dissolvem em meio ao mundo cibernético e informacional: “O grande relato perdeu sua credibilidade” (LYOTARD, 2009, p. 69). Com a ausência de ponto de referência, a sociedade move-se de modo instável e heterogêneo, gerando desordem e rompimento de paradigmas. Ainda que o indivíduo não esteja só, há uma decomposição de vínculos, pois Lyotard (2009) explica que as coletividades sociais passam a ser átomos individuais. Esses átomos ocupam diferentes posições em jogos de linguagem da sociedade.

Dessa forma, o sujeito pós-moderno faz parte de uma textura de relações complexas e móveis que percorrem os circuitos de comunicação de seu contexto histórico. Nessas relações efêmeras e, por vezes, superficiais, cada sujeito constitui sua identidade fragmentada e até mesmo esquizofrênica. Harvey (2008) dialoga com essa ideia e defende que o fenômeno pós-moderno decorre da ausência de uma referência fixada que possa guiar os indivíduos. Nessa quebra de estruturas e criação de novos paradigmas, a “perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p. 9) e também constitui uma crise de identidade. Essa crise está relacionada à pluralização dos indivíduos, que produz a variedade e a diversidade:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições (HALL, 2006, p. 75).

O resultado disso é o desaparecimento da identidade unificada, sólida, coerente e segura, que passa a existir apenas na fantasia. A multiplicidade cambiante de identidades possíveis permite que cada um se identifique, ao

menos temporariamente, com algumas delas no percurso da vida, já que “o sujeito [...] está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

Bauman, conhecido por cunhar o conceito de *modernidade líquida*, também defende a teoria de que as identidades não são mais sólidas e cada um se reinventa de forma volátil. Isso porque, “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2005, p. 33). Assim, as identidades passam a ser ambivalentes.

Essas características da identidade do sujeito pós-moderno podem ser percebidas na vida do protagonista do conto “Nos olhos do intruso”, de Rubens Figueiredo. Por meio da dúvida e da ambivalência provocadas pelo enredo surreal, o conto revela um sujeito urbano fragmentado e completamente inserido nesse período de efemeridade. A narrativa, portanto, ainda que não cite a pós-modernidade e sequer localize a história no tempo e espaço, contém traços que se vinculam ao período mencionado. Trata-se de uma história que, criada em meio à pós-modernidade, reflete os fenômenos sociais ao seu redor, permitindo ao leitor melhor compreender sua própria condição pós-moderna.

3 Pós-modernidade e identidade fragmentada “Nos olhos do intruso”

O conto “Nos olhos do intruso” trata de um homem que encontra uma pessoa igual a si próprio na saída de um teatro. A partir desse episódio, ocorrem mudanças na vida do personagem, que passa a ser visto em locais que nunca frequentou. Assustado com esses acontecimentos e acreditando que havia uma pessoa igual a ele na cidade, o protagonista resolve se mudar. No entanto, nesse outro espaço, surge um novo duplo, e a história, de modo um pouco diferente, parece se repetir.

Por ser contado em primeira pessoa, o conto apresenta a visão de um narrador que participa da história¹. O fato de haver uma narração subjetiva faz com que os acontecimentos não sejam apresentados com clareza, de forma que o leitor não consegue ter certeza se o que o narrador conta é

¹ Para Genette (1995), os narradores podem ser de diferentes tipos, sendo duas as possibilidades principais: (1) o heterodiegético, que narra, mas não é personagem; e (2) o homodiegético, que narra e participa da história.

real ou apenas um delírio². O foco narrativo, ao mesmo tempo que permite ao leitor mergulhar nos pensamentos e temores do personagem, faz com que ele, assim como o protagonista, também se sinta confuso frente aos acontecimentos incomuns. O ponto de vista, portanto, corrobora os sentidos da história, enfatizando o olhar truncado do narrador acerca da alteridade e de si mesmo. Para Marçal (2009), sob o olhar do narrador, as circunstâncias oscilam entre a explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais e a aceitação da existência de fenômenos que escapam dos pressupostos científicos.

Além das incertezas diante do discurso do narrador, o leitor, por sua vez, não consegue localizar o conto em um tempo e espaço específicos. O que fica explícito é que o personagem percorre o ambiente urbano, frequentando ruas, teatros, barbearias e espaços que condizem com a paisagem do local. Por não delimitar o espaço, indicando geograficamente uma localidade única, os sentidos da história são expandidos, como se qualquer espaço urbano pós-moderno pudesse servir de plano de fundo para os estranhos acontecimentos do enredo. Para Harvey (2008, p. 96), “ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as principais práticas do projeto urbano [pós-moderno]”.

O encontro com o primeiro duplo ocorre na cidade em que o narrador chega no início da história. Esse fato parece ser o ponto de partida para os demais acontecimentos estranhos, visto que é nessa cidade que o protagonista encontra seu sócio e que sua vida se abre para um trágico destino: “Advertências que repetiam a verdade mais simples, não há como negar. Hoje, parecem ressoar a voz de um oráculo” (FIGUEIREDO, 2001, p. 540). Por meio do excerto, infere-se que o narrador fora avisado sobre as consequências negativas da mudança para a cidade, em uma alusão à voz da tradição que se impõe e nega a pós-modernidade. Há, portanto, o estabelecimento de forças antagônicas entre o paradigma e a transformação.

Assim, por meio das atitudes do protagonista, as mudanças exteriores, isto é, no meio urbano, parecem refletir na individualidade do narrador. As advertências a respeito da cidade ignoradas pelo inocente homem

² Para Rosset (2008, p. 17), há casos em que o indivíduo se afasta do real e desloca sua visão, de forma que ele passa a enxergar seu redor de uma maneira diferente, convencido de que tudo é verdade: “o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro”.

acarretaram uma espécie de loucura, de fragmentação da realidade. O meio urbano e seus atrativos são um convite irresistível ao personagem, pois a cidade é a representação da pós-modernidade, desse espaço que influencia na identidade do personagem e que inverte qualquer tentativa de busca pela verdade e pela estabilidade.

Não é possível identificar no conto se há um personagem com distintas personalidades ou se existem três personagens que se parecem. O narrador, a partir de seu olhar, não permite que se chegue a uma conclusão a esse respeito. A ausência de um nome para o protagonista também indica uma personalidade escorregadia, uma identidade de difícil definição. A relação entre o personagem e seus sócias se torna ainda mais instigante, pelo fato de que, ao final do conto, o leitor não consegue distinguir com clareza qual dos três homens é a pessoa “verdadeira”, bem como se há uma possível “versão original” entre eles, ou se tudo não passa de uma perturbação mental do narrador.

A perturbação e o esquecimento iniciam o conto por meio da frase: “Não lembro a primeira vez”. Assim, tem-se, ainda no início, a presença de um narrador que parece andar em círculos e de forma inconsciente. O narrador-personagem surpreende-se com seu entorno, sem saber de que maneira as coisas confluíram para o presente que vislumbrava: “[...] aqui e ali comecei a ouvir comentários: aquela é a cidade que interessa, é onde as coisas acontecem, o futuro fugiu” (FIGUEIREDO, 2001, p. 540). Essa cidade que o atrai, a busca pelo futuro e pelo novo são elementos que transformam a vida do protagonista e que dialogam com o tempo representado: quando o narrador afirma *não lembrar da primeira vez*, é como se ele não tivesse consciência da forma como as mudanças iniciaram, mesmo assim, ele sente os efeitos dessas transformações, o que dialoga com o próprio início incerto da pós-modernidade.

Logo no início do conto, a tensão entre o passado e o presente se manifesta: “Talvez eu pudesse ter ficado como estava, talvez o futuro ainda dormisse bem longe até hoje” (FIGUEIREDO, 2001, p. 540). A possibilidade de regressar a um passado onde o narrador *ainda dormisse bem* mostra a instabilidade e o mal-estar que o presente lhe causa. Há uma dualidade entre um passado seguro e uma atualidade oscilante que dão pistas sobre a relação do texto com o espetáculo da pós-modernidade e suas diferenças com a modernidade.

O que mostra essa transformação na vida do narrador é sua ida ao teatro. Nas palavras do personagem:

O espetáculo consistia muito mais na velocidade e na perfeição das metamorfoses dos atores. Em poucos minutos, eles trocavam de roupa, peruca e maquiagem, encarnavam outra voz, outra personalidade, e tudo com um vigor que só podia nascer de um tipo de vida (FIGUEIREDO, 2001, p. 540).

É nesse teatro da rapidez, da agilidade e da encenação que o narrador vê sua vida ser transformada. Harvey (2008, p. 15) analisa a obra de Raban, *Soft City*, para explicar a cidade na pós-modernidade: “a cidade parecia um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma multiplicidade de papéis”. O meio urbano, como representação concreta da pós-modernidade, é um labirinto, uma rede diversa de interações sociais onde cada indivíduo exerce um diferente papel. Por esse viés, o conto de Figueiredo, ao tratar do teatro e de suas metamorfoses, faz alusão ao novo estilo de vida que permite que cada um se transforme em outra versão de si, apoderando-se de muitas personalidades nos palcos das novas (des)estruturas sociais.

Ainda em relação ao enredo, na saída do teatro, quando o espetáculo acaba, o narrador percebe que há outra pessoa semelhante a ele no ambiente, mas um pouco mais novo: “experimentei o temor de estar sendo sorrateiramente substituído” (FIGUEIREDO, 2001, p. 540). Com o aparecimento do duplo, o que chama atenção é o medo do personagem que, ao se deparar com outro igual a si próprio, teme se tornar dispensável. O receio da substituição condiz com a volatilidade e a rapidez da pós-modernidade, em que tudo se torna efêmero.

Depois de o narrador encontrar o duplo, sua rotina se transforma. Seus amigos passam a confundi-lo com essa outra pessoa semelhante e o personagem é visto em locais que nunca esteve, como se sua imagem estivesse em diferentes lugares ao mesmo tempo. Apesar do susto inicial, o narrador passa a acreditar que seu duplo é ele mesmo: “de uma maneira que eu mal percebi, passei pouco a pouco a acreditar que era eu mesmo que ia àqueles lugares e punha em prática aquelas ações” (FIGUEIREDO, 2001, p. 541).

De certo modo, é como se o narrador não só estivesse inserido na pós-modernidade, mas também a representasse ao absorver acontecimentos

que não viveu e incorporar elementos do passado como se fossem do seu presente. O narrador, ao se apoderar da experiência do outro, também se modifica e muda sua própria identidade: “tudo ia se incorporando à minha memória” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). Nas palavras de Harvey:

Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela se classifica como aspecto do presente (HARVEY, 2008, p. 58).

O protagonista, assim como suas múltiplas facetas no conto, pode ter diferentes significados, pois, nesse viés interpretativo, representa a pós-modernidade ao mesmo tempo que sofre os efeitos dela. Esse comportamento vai ao encontro das palavras de Lipovetsky (2004, p. 28), segundo as quais “a desagregação do mundo da tradição é vivida não mais sob o regime da emancipação, e sim sob a tensão nervosa”. No conto, o protagonista afirma: “[...] aos poucos, as atividades que esses desconhecidos atribuíam a mim começaram a me parecer familiares” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). Ou seja, o próprio personagem garante que seu passado foi ampliado, como se as vivências do duplo passassem a ser também dele.

Além disso, quando o narrador percebe as mudanças ao seu redor e, de certa forma, aceita seu duplo, ele passa a se sentir ainda mais vivo: “Minha vida abarcava muitas outras vidas e assim eu conseguia me sentir mais vivo do que nunca” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). Nesse trecho, há um enfoque na multiplicidade de identidades que o indivíduo passa a carregar. Assim, não há mais o sujeito cartesiano da modernidade, mas o ser fragmentado, visto que na pós-modernidade há a “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico” (HARVEY, 2008, p. 49).

Essa ideia novamente se conecta com o sentido do duplo, amplamente utilizada na literatura³. Para Rosset (2008), a impressão de ter sido “duplicado” constitui uma ilusão filosófica por excelência. Há uma certa recusa do real e um desejo de fuga que gera ilusão no personagem. O duplo pode ser considerado, muitas vezes, uma esquizofrenia que impede o sujeito de ver sua realidade. Portanto, o personagem é permeado por uma aura de

³ O tema do duplo na literatura aparece com insistência no século XIX, mas sua origem é muito antiga, pois os personagens de sócia ou irmão gêmeo já existiam nos textos de Plauto. O duplo vai além da literatura, sendo também tematizado em outras artes (ROSSET, 2008).

mistério e pelo sentimento de algo indecifrável. Ainda, segundo Silva e Leite (2018, p. 298), “o encontro com o duplo apresenta-se sempre como inquietante e desestabilizador para o sujeito, visto que o desdobramento introduz questionamentos sobre sua identidade e unidade”.

Ademais, outro aspecto presente na narrativa é a menção recorrente do número três – três homens parecidos, três atores, três amigos. O pensamento estruturalista da modernidade, com seus dualismos e verdades universais⁴, parece ter dado espaço a uma segmentação maior na pós-modernidade. A presença do *três* expande a questão do dual, ou seja, o duplo se multiplica e o indivíduo se fragmenta ainda mais, tal como a pós-modernidade, em que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Além disso, a partir da personalidade do outro, o narrador, ao mesmo tempo que se fragmenta, sente-se parte da sociedade. Desde o aparecimento de seu duplo, é como se o protagonista tivesse ganhado reconhecimento e aceitação, já que todos na cidade passam a cumprimentá-lo e, em certa maneira, o conhecer. Nesse sentido, no trecho seguinte, há um deslumbramento com a possibilidade de não mais ser substituído, mas sim de se sentir parte de uma sociedade volátil e incerta:

Via as pessoas entrando e saindo pelas portarias dos prédios, contemplava a fila de cabeças voltadas para mim nas janelas dos ônibus e sabia que no mundo ninguém mais seria para mim um estranho (FIGUEIREDO, 2001, p. 542).

Tudo muda, porém, quando o narrador é convidado para o enterro de seu duplo. Nessa pós-modernidade da velocidade e volatilidade, até o sentimento de pertencimento do personagem foi breve: “Antes que eu me refizesse da surpresa, todos haviam ido embora sem sequer se despedir de mim” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). Com a morte de seu sócia, o narrador volta a ser a pessoa desconhecida, “um estranho, um intrometido”, pois ele se reconhece como uma espécie de duplo de seu próprio duplo, um intruso. Para Rosset (2008, p. 88), “o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ que a do próprio sujeito”. Depois da

⁴ “O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões de atemporais e universalizantes” (LYOTARD, 2009, p. 8).

morte do sócia, tudo o que o narrador achava que havia adquirido em termos de relacionamentos sociais desmanchou-se.

É nesse momento que o protagonista, sentindo-se hostilizado e rejeitado, resolve mudar para uma nova “[...] cidade que ouvia falar com tanta simpatia” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). O desenrolar do conto revela um movimento de continuidade, afinal, da mesma forma que a história inicia com o personagem se dirigindo a uma cidade, no momento conflituoso em que não se sente mais acolhido, ele resolve, novamente, mudar-se para outro local urbano.

Por esse viés, a impressão é de que o narrador anda em círculos. Ele está sempre à procura de um novo futuro e sempre preso a um passado que não o permite se sentir parte de uma comunidade e tampouco bem estabelecido em um determinado espaço. Para Hall (2006), quanto mais a vida local se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares, imagens da mídia e sistemas de comunicação, mais as identidades se tornam desvinculadas de tempos, histórias e tradições, como se flutuassem livremente. Essa fluidez das relações e dos próprios espaços não permite que o protagonista encontre e se fixe em um local e em uma única identidade.

De forma quase inconsciente, o narrador tenta se adaptar a essa fluidez da pós-modernidade: “Tratei de me adaptar o mais depressa possível. Tentei refazer minha vida, reconstituir à minha volta um convívio humano que me justificasse” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542). Contudo, em tempos tão pouco estáveis, esse processo torna-se árduo ao personagem. Ele acredita na constante possibilidade de solidez, embora sua realidade nunca o proporcione nenhum tipo de estabilidade: “Acho que eu poderia ter vivido assim bastante tempo, sem maiores problemas. Mas agora isso não será possível” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542).

No final do enredo, em uma brincadeira com os desdobramentos do duplo, o narrador se depara com um novo duplo. Dessa vez, ele não mais está cercado de pessoas em uma aglomeração no teatro, mas se encontra em uma barbearia rodeado de espelhos. O espelho é um dos elementos recorrentes no texto literário por meio do qual se efetua a materialização do duplo, assim como a sombra, o reflexo, o retrato, entre outros (SILVA; LEITE, 2018). No instante em que o narrador olha seu reflexo e se confronta com a própria imagem, ele não vê mais apenas a si mesmo, mas enxerga sua outra personalidade, seu segundo duplo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), o espelho pode significar a essência infinita contemplada em múltiplas formas que refletem a radiação de um ser único e representam as possibilidades que a essência tem para determinar a si mesma diante de sua própria infinidade. Para Rosset (2008), o espelho é uma falsa evidência, isto é, mostra não um eu, mas um inverso, um outro, uma superfície. Portanto, é possível inferir que, ao se olhar no espelho – com seus olhos de intruso – e enxergar o duplo, o narrador se confronta com outra faceta de si mesmo, que lhe é apresentada por meio dos seus “olhares diagonais”, sem, no entanto, manter correspondência com a realidade. Os reflexos que chegam até ele acabam sendo distorcidos e as imagens são fragmentadas, visto que ele está rodeado por espelhos que irradiam tanto sua imagem quanto a do ser semelhante a ele. Ou seja, a pós-modernidade, tida como um conceito abstrato, parece obter materialidade nessa parte do conto.

Além disso, quando o narrador encontra seu outro duplo, que é mais velho, o conto estabelece outro momento de ciclicidade. O protagonista destaca que, enquanto o primeiro duplo era um pouco mais novo que o personagem, o segundo parece um pouco mais velho, por isso, cria-se um elo temporal entre os três indivíduos, em uma linha de sucessão. Outrossim, se da primeira vez foi o protagonista que ficou desconfortável ao ver seu sócia, na segunda vez, é o duplo mais velho que “se agita” ao ver a figura do narrador.

Ao final da história, esse caráter cíclico se confirma. Quando o narrador sente “o calor das chamas estalando” (FIGUEIREDO, 2001, p. 543), ele reconhece e aceita que seu destino, assim como foi o destino de seu primeiro duplo, é a morte. Do mesmo modo como seu primeiro sócia morreu e foi colocado em um caixão que “deslizou por uma esteira na direção de uma porta e desapareceu no crematório” (FIGUEIREDO, 2001, p. 542), ele também irá desaparecer e ser substituído pelo segundo sócia. Ou seja, do mesmo modo que seu duplo sumiu, ele, na condição de *duplo de seu segundo duplo*, também tem como destino o desaparecimento.⁵

Assim, não é mais o duplo que é um intruso na vida do narrador, é o próprio narrador que se torna um invasor na existência de seus outros “eus”. Esse descentramento, portanto, pode ainda estar relacionado a uma crise de identidade, já que sequer a morte pode solucionar sua questão psicológica,

⁵ Outro trecho que reforça essa ideia aparece quando o narrador percebe que, nessa nova cidade, os passos de seu duplo mais novo serão repetidos por ele, de modo que o sócia mais velho “ainda vai ouvir falar muito” do narrador (FIGUEIREDO, 2001, p. 543), como ele próprio ouvira falar de seu primeiro duplo quando estava na cidade inicial.

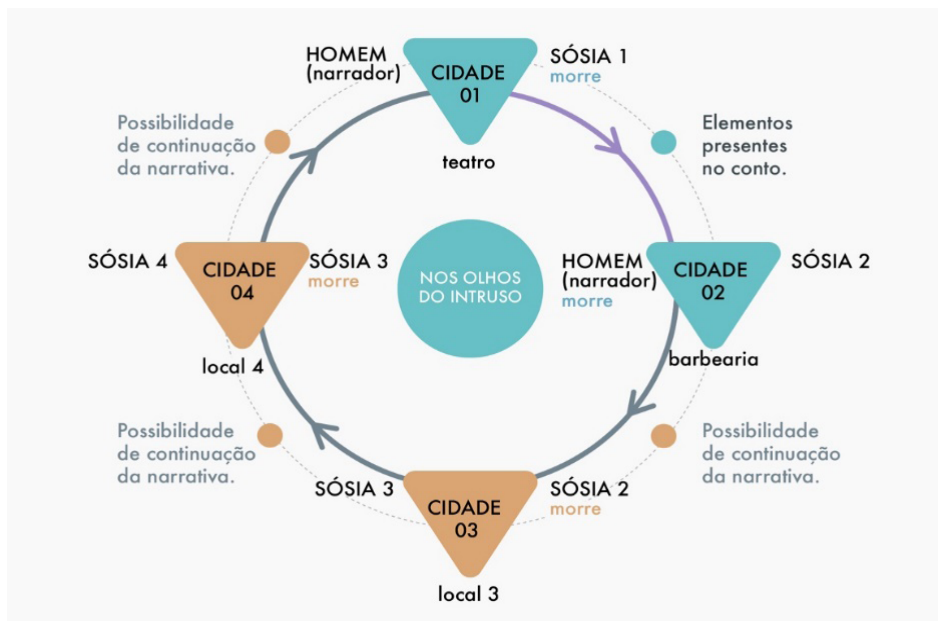
pois seu problema do desdobramento está relacionado à existência tida como duvidosa (ROSSET, 2008). Dessa forma, o leitor não tem certeza se o narrador é o verdadeiro personagem ou não passa de um duplo de alguém anterior, que, assim como ele, também cedeu espaço a outra identidade.

Na analogia com a pós-modernidade, as identidades não apenas coexistem como também se sobressaem, e é justamente nesse caos e instabilidade que o narrador flutua entre suas diferentes possíveis personalidades. Lyotard (2009) explica que, na condição pós-moderna, o que importa não é mais a verdade, mas o poder. Nesse sentido, a verdade do personagem e a veracidade dos acontecimentos a sua volta são secundárias diante de um mundo de transições e volatilidade. O que se sobressai é o desempenho do outro duplo, capaz de substituir o narrador no jogo da pós-modernidade.

Em suma, os efeitos da pós-modernidade alteram a realidade do indivíduo, e o próprio conceito de duplo passa por modificações, visto que não há apenas um sócio que aparece no enredo, mas dois. Isso vai ao encontro da ideia de que “[as identidades] oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um [indivíduo] se transforma no outro” (BAUMAN, 2005, p. 38).

A Figura 1 apresenta a relação entre os duplos por meio da multiplicação desses sócios, pois a narrativa é cíclica e pode ser continuada de acordo com as inferências de cada leitor. O primeiro triângulo apresenta a cidade inicial em que o homem (narrador) encontra seu primeiro duplo no teatro, que posteriormente morre. A flecha aponta para a segunda cidade, em que o mesmo homem encontra seu segundo sócio na barbearia, no entanto, quem morre é o próprio narrador. As cidades três e quatro apresentam possibilidades de continuação do conto em que novos personagens e duplos aparecem em diferentes locais urbanos, sendo continuamente mortos e substituídos.

Figura 1 – Os duplos da história e possibilidades de continuação da narrativa



Fonte: elaboração própria (2021).

Portanto, se o narrador sente que seu destino é, assim como o primeiro duplo, ser cremado, ele acaba se tornando o sócia do seu duplo visto na barbearia. Assim, há um sem-fim de sucessões de identidades e de personagens que podem também ser analisados como sendo apenas o protagonista e suas diversas fragmentações causadas em seu contexto histórico e pelo ambiente urbano pós-moderno que habita. Para Hall (2006), a globalização tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, o que as torna mais diversas e menos fixas. Ainda, nas palavras de Rosset (2008, p. 48):

Toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplica [...]. O único, o real e o acontecimento possuem, então, esta extraordinária qualidade de ser, de certo modo, o outro de coisa nenhuma, de parecer o duplo de uma outra realidade que se dissipa perpetuamente no limiar de qualquer realização.

Essa ideia de fragmentação fica mais nítida quando o narrador que tanto havia falado de seu sócia na primeira cidade afirma que seu segundo duplo ouvirá falar muito dele a partir de sua chegada ao novo espaço urbano.

Esses duplos, portanto, expandem-se para além da mera representação da dualidade, pois, em um diálogo com a sociedade pós-moderna, também se fracionam e se transformam continuamente em uma identidade múltipla, fluida, efêmera e transitória.

4 Considerações finais

No conto “Nos olhos do intruso”, de Rubens Figueiredo, o protagonista e seus duplos permitem estabelecer relações com a condição do sujeito e suas identidades na pós-modernidade. Sem descrições físicas, sem nome e sem localização exata no tempo e no espaço, o personagem central do enredo pode ser analisado por meio de aproximações com esse período: multiforme, móvel, descentrado, deslocado, intruso em seu próprio meio e em seu próprio corpo. Todas as noções do sujeito moderno parecem ter se dissolvido, possibilitando que a ideia de uma identidade fluida emergisse e, com ela, uma forma de ver as coisas que se aproxima do delírio. Ao contrário de explicar a pós-modernidade, o texto se baseia na observação da própria sociedade, problematizando os indivíduos e suas identidades.

Nessa gama de possibilidades e identidades, o indivíduo perde seu eixo e se sente desajustado em seu meio, numa constante busca por si mesmo. Por esse viés, a narrativa se baseia na ideia do duplo, mas vai além dela, *duplicando o duplo*. A velocidade da pós-modernidade faz com que a própria relação entre o homem e seus duplos seja efêmera, visto que um personagem substitui o outro, de modo que nenhum deles possa ser considerado permanente ou “original”. Em um diálogo com o período pós-moderno, não há uma verdade absoluta que guie a história, o que amplia as possibilidades de sentido do texto.

De forma cíclica, e, portanto, contínua, o autor desenvolve um protagonista incapaz de ser um só. Dividido em vários, ele foge de um duplo e se depara com outro, sentindo-se não apenas ameaçado, mas também facilmente substituído. Através de mudanças e fugas, sua sina é sempre a mesma: ver a si próprio refletido no outro e ser incapaz de se fixar em um local e em uma identidade.

Assim, “a continuidade da condição de efemeridade e descontinuidade” (HARVEY, 2008, p. 49) é a única característica que se mantém no conto, enquanto o protagonista, seus duplos e seu entorno urbano permanecem em constantes mudanças e fragmentações. Da mesma forma como no poema “Espelho”, de Cecília Meireles, o personagem teve muitas identidades, só não pôde ser como quis.

Referências

- BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.
- FIGUEIREDO, R. Nos olhos do intruso. In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2008.
- LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MARÇAL, M. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, v. eletrônico, n. 3, p. 1-8, 2009. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf Acesso em: 19 nov. 2021.
- MEIRELES, C. *Flor de Poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SILVA, A. M. M.; LEITE, F. E. G. Sob o domínio do duplo: um estudo comparativo de dois contos de Ignácio de Loyola Brandão. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 54, p. 297-318, maio/ago. 2018.



Silêncios que ecoam: a dominação masculina no romance *A ponta do silêncio* (2016), de Valesca de Assis

Echoing Silences: Male Domination in the Novel *A ponta do Silêncio* (2016), by Valesca de Assis

Natacha dos Santos Esteves

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

natachaestevescm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9834-5044>

Wilma dos Santos Coqueiro

Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Paranavaí, Paraná / Brasil

wilmacoqueiro@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6271-4744>

Resumo: Ambientado na pacata cidade de Cruzeiro, o romance *A ponta do silêncio* (2016), da escritora gaúcha Valesca de Assis, traz como trama o assassinato de Rudy Treibel, um sujeito pertencente à nata da sociedade cruzeirense e conhecido por todos. A única suspeita do crime é sua esposa, a professora Marga Treibel, que, para se defender, só pode utilizar a escrita, visto que perdeu a voz após o acontecido. Dessa forma, Marga passa a escrever cartas e, por meio delas, mostra detalhes de seu casamento abusivo e do comportamento violento do marido. Com base nisso, o presente estudo se ocupa de escrutinar a dominação masculina perpetrada na vida de Marga, mostrando como isso impactou diretamente no desfecho da obra. Além disso, tendo em vista que se trata de uma personagem escritora, que se expressa pela escrita, o foco analítico deste ensaio também recai sobre o processo de subjetivação que Marga encontra ao escrever, tendo como embasamento estudos oriundos da crítica feminista contemporânea. Ademais, visando à defesa de Marga, estudos sobre a dominação masculina também serão utilizados para ratificar os argumentos da personagem.

Palavras-chave: Valesca de Assis; *A ponta do silêncio*; dominação masculina; violência doméstica.

Abstract: Set in the quiet city of Cruzeiro, the novel *A Ponta do Silêncio* (2016), writer by Valesca de Assis, from Rio Grande do Sul, has as its plot the murder of Rudy Treibel, a person who belongs to the cream of Cruzeiro society and is known by all, whose main and unique suspect is his own wife, teacher Marga Treibel. The only form of defense presented by Marga is writing, as the character lost her voice after the event. Thus, Marga starts writing letters and, through them, the character will show the details of her abusive marriage and her husband's violent behavior. Based on this, the present study is concerned with scrutinizing the male domination perpetrated in Marga's life, showing how this had a direct impact on the outcome of the book. In addition, considering that this is a writer character, whose voice is given by writing, the analytical focus will also fall on the subjectivation process that Marga encounters when writing, based on studies from contemporary Feminist Criticism, whose focus is in the writer character. Furthermore, aiming at Marga's defense, studies on male domination will also be used to confirm the character's arguments.

Keywords: Valesca de Assis; *A ponta do silêncio*; male domination; domestic violence.

1 Considerações iniciais sobre a literatura de autoria feminina

No âmbito da Literatura e/ou em qualquer meio artístico que se fundamente, mesmo que minimamente, em exteriorização de conteúdo subjetivo, uma crítica especializada é quase tão importante quanto o objeto artístico em si. Seja por fornecer incentivo ao artista, ou por fazê-lo rever questões de cunho estético/textual, a crítica é parte viva da arte e, por se tratar de arte, ela deve ser majoritariamente imparcial e livre de quaisquer pressupostos advindos de seus constituintes. Contudo, o que é possível constatar em estudos sobre a história da literatura é o fato de que ela, bem como a crítica literária, fundou um monopólio quase que exclusivamente masculino, permeada por valores patriarcais. Com efeito, durante muitos séculos, a produção literária foi uma ocupação dignamente masculina e isso se deu por diversos motivos, sendo o fator econômico o principal deles. Nesse sentido, afirma Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu*, “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 12).

Para além da questão econômica, há, também, a problemática da recepção crítica da pouca literatura que era produzida pelas mulheres nos séculos anteriores. Muitas escritoras, na ânsia de escrever algo que faria sucesso e fosse aceito socialmente, acabaram repetindo o cerne de narrativas masculinas e investindo nas típicas personagens femininas, sendo elas a

sedutora, a angelical/impotente e a megera (ZOLIN, 2019a). Além disso, o destino das protagonistas femininas manteve-se o mesmo: casamento ou morte. Ou seja, na ânsia de encaixar-se, a escrita feminina *deveria* se adequar ao padrão masculino. À vista disso, já que a literatura era monopolizada por homens e a escrita também, é conveniente trazer à luz os argumentos de Roberto Reis, presentes em seu ensaio “Cânon”. O autor, ao refletir sobre a escrita e o conhecimento, mostra que estes foram usados como instrumento de poder (poder masculino) ao longo dos séculos. Ademais, as afirmações do autor contribuem para o entendimento da importância do ato de escrever. Em suas constatações, Reis (1992, p. 69) afirma que:

A escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram via de regra de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação. Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge.

Isto posto, fica mais compreensível a importância de se questionar e problematizar a hegemonia masculina na literatura e o que ela representou/causou. Desde os anos de 1970, a crítica feminista vem recuperando e criando o local da mulher, da *verdadeira* mulher, na literatura. Até pouco tempo atrás, a mulher era representada, nas artes, como um objeto, ou melhor, como Mulher-objeto, que nada mais é do que algo que “define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (ZOLIN, 2019a, p. 219). Buscando alterar esse cenário, a crítica feminista investiu na luta pela mulher enquanto sujeito (Mulher-sujeito), um ser insubordinado e livre/consciente dos constructos patriarcais. Pensando no árduo trabalho dessa crítica, a autora Constância Lima Duarte justifica sua legitimidade e, em consequência, a da existência de uma estética feminina:

No momento em que as mulheres ampliam significativamente sua participação na literatura e nas artes em geral, impõe-se mais que nunca a formulação de uma estética de cunho feminista para dar conta das transformações aí ocorridas (DUARTE, 1990, p. 71).

No Brasil, ao analisarmos os livros didáticos do Ensino Médio, e mesmo as obras de historiografia literária de grandes autores, como Antonio Candido e Alfredo Bosi, percebemos que praticamente não há mulheres a serem estudadas. O que não significa que não houve produção literária

feminina. No século XIX, por exemplo, para nos atermos no campo da ficção, temos autoras de grande expressão literária, como Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934); no século XX, por sua vez, integrando o simbolismo brasileiro, temos a poetisa erótica Gilka Machado (1893- 1980), autora negra e pobre recentemente redescoberta pelo trabalho da crítica feminista.

Desse modo, se, por um lado, na literatura de autoria feminina brasileira, temos acesso a escritoras de alta expressão literária, como Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, em compensação, há inúmeras escritoras que ficaram de fora e “[...] que jamais podiam pertencer ao cânone literário brasileiro, devido a preconceitos de gênero” (BONNICI, 2011, p. 116), principalmente por tratarem de questões de minorias ou de retratarem a realidade feminina do século XIX ao século XXI. Para aquelas escritoras sufocadas e obscurecidas por uma crítica patriarcal, era comum que “[...] não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1995, p. 81).

Agora, pensando na contemporaneidade, o sociólogo francês Alain Touraine, cujo estudo é voltado à sociologia do trabalho e aos movimentos sociais, afirma que a mulher busca uma libertação do pensamento de ser algo definido por homens e criado para eles. Em seu estudo denominado *O mundo das mulheres*, Touraine discorre sobre vários temas, dentre eles a constituição da subjetividade feminina na contemporaneidade. Segundo o autor, a mulher contemporânea busca ser para ela, reconhecer-se enquanto mulher e construir sua libertação de tudo o que o termo *mulher* carrega de pejorativo, mesmo consciente do papel dominante do homem na sociedade, como o próprio sociólogo afirma em seu estudo:

[...] nenhuma mulher ignora a subordinação das mulheres aos homens e as funções que a sociedade lhes atribui, e que em parte as colocam do lado da natureza, ainda que os homens sejam os inventores e mestres da vida social. A identidade que as mulheres afirmam, no entanto, não é somente a rejeição da dominação social; ela é, sobretudo, a afirmação da experiência vivida na própria subjetividade que emergiu e, conseqüentemente, a confirmação da capacidade de pensar, de agir, de esperar ou de sofrer por si mesma (TOURAINÉ, 2011, p. 32).

Para Touraine, ser uma mulher nada mais era do que ser um indivíduo que fora definido por outros – pelos homens. O masculino, e não o feminino, estipulou o que é ser uma mulher, configurando, assim, uma extrema forma de dominação. Contudo, essa configuração passa por mudanças e, antes de qualquer outra coisa, a mulher contemporânea busca construir sua subjetividade por quaisquer meios que ela possa encontrar. Uma das formas utilizadas para atingir tal objetivo, por exemplo, é o uso da escrita, algo de que fora privada por séculos. Nesse sentido, a partir da segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, começou também a emergir a personagem escritora que, muitas vezes metaforiza as angústias e mazelas do mundo feminino, trazendo à tona temas e assuntos que ainda são tabus na sociedade, embora tão naturais no universo feminino, como aborto, abuso sexual, violência física e psicológica, incesto, entre tantos outros.

Isto posto, é nessa perspectiva de construção/busca de subjetividade por meio da escrita que situamos o romance que compõe o *corpus* do presente estudo. Na obra *A ponta do silêncio*, de Valesca de Assis, a autora coloca em cena uma personagem feminina que busca a construção de sua verdade e subjetividade, de sua voz e emancipação, pelo ato de escrever. Sendo vítima da dominação masculina – em todos os âmbitos das relações humanas –, a personagem utiliza a escrita como uma forma de se libertar do silenciamento imposto a ela. Nesse sentido, o presente estudo mostrará como se dá a relação da personagem com a escrita, mostrando como ela relaciona suas emoções e aflições com o ato de escrever sobre seu passado, na busca pela justificação do assassinato do marido, que fora cometido por ela. A narrativa do romance se dá pela voz de Marga, que “vai alternando e/ou mesclando o passado e o presente, dando a conhecer sua história que não é apenas sua, mas de todas as demais mulheres, como ela, vítimas silenciosas da violência doméstica” (KOHLRAUSCH, 2017, p. 290).

2 “Lamaçal na alta sociedade: socialite mata o marido”

O título desta seção replica a manchete do jornal da cidade de Cruzeiro após as festividades do Natal. Marga Treibel, uma respeitada professora universitária e participante da nata da sociedade cruzeirense, matara o marido a facadas. *Como isso teria sido possível?*, esse é o questionamento de todos os habitantes da pacata cidade e da própria Marga. Em *A ponta do silêncio*, a escritora gaúcha Valesca de Assis compõe uma

personagem silenciada que vê apenas a escrita como sua voz, após o fatídico assassinato, como a própria Marga reconhece: “desde o acontecido, minha vida tem sido mediada pelo que vejo e ouço, e pelo que escrevo” (ASSIS, 2016, p. 19). Mas, antes de nos adentrarmos em considerações sobre o crime, é cabível uma apresentação sobre Valesca de Assis. Desde 1990, com o livro *A valsa da Medusa*, a escritora vem abordando temáticas inerentes ao universo feminino em suas obras. Ela “nasceu na cidade de Santa Cruz do Sul em 1945. Graduiu-se em Filosofia em 1968 e se especializou em Ciências da Educação, atuando como professora de História. Além disso, é crítica literária, voltada principalmente à literatura do Rio Grande do Sul” (STEFFEN, 2020, p. 304). Atualmente, a autora ministra um curso de escrita criativa e continua publicando narrativas sobre as inúmeras violências cometidas contra o sujeito feminino. No romance em estudo, Valesca de Assis mostra toda sua potência literária ao penetrar o universo da dominação masculina e suas funestas consequências.

Na obra em questão, estando a personagem hospitalizada, ao escrever, recupera lembranças e acontecimentos que antes lhes pareciam simples, mas que, depois do crime, ganharam novos significados. Na ânsia de contar ao delegado Leonel, escreve cartas, sendo esta sua única possível ferramenta, visto que perdera a capacidade de se comunicar verbalmente. Ao comentar sobre a obra de Assis, a pesquisadora Ana Cristina Steffen (2020, p. 305) afirma que “a perda de voz atua como uma metáfora para o silenciamento e para a opressão impostos às mulheres. A escrita, por sua vez, surge como uma forma de quebra dessas violências, pela qual se torna possível narrar a própria história e denunciar tais agressões”. Além disso, as cartas, conforme a personagem vai escrevendo, não funcionam como um mero registro, elas fazem Marga refletir sobre sua juventude, seu casamento e sua concepção sobre liberdade. Conforme Marga escreve, as cartas vão desnudando um relacionamento abusivo, marcado por silenciamentos e abnegações para deixar o marido, Rudy Treibel, feliz e *menos* violento, como se evidencia no seguinte trecho da obra:

Casamos, por fim, Rudy e eu”, escrevo a Leonel, iniciando a terceira carta. A partir de então, partilharíamos de uma aparente igualdade de espaços na casa e na família que iniciávamos. Mas, a cada dia, meu espaço e as marcas de minha presença diminuam. Tão imperceptivelmente, que parecia mais um produto da minha

imaginação, sempre fértil. É tão difícil dizer em palavras, dissecar com uma ferramenta exterior, algo que cresceu dentro de nossas vidas, uma doença insidiosa e sem sintomas... Um vago mal-estar hoje, uma contrariedade amanhã, outra depois de amanhã. Há a rejeição de uma ideia, a troca de um bibelô de família por outro, de outra família (ASSIS, 2016, p. 49).

Ou seja, ao colocar-se enquanto uma *Mulher-sujeito*, Marga toma as rédeas da própria história, constatando a vida amarga e sem amor que teve com seu marido. Configurado como um romance curto, com vinte e quatro capítulos, a autora compõe a narrativa de maneira poética, atribuindo diversos significados a coisas específicas, como, por exemplo, aos nomes dos personagens: “a escolha dos nomes das personagens ‘Marga’ e ‘Rudy’ diz muito sobre eles, já que o nome Rudy remete à palavra ‘rude’ – caracterizando a personalidade da personagem masculina -, enquanto Marga remete à palavra ‘amargurada’, caracterizando a personagem feminina” (TORRES, 2020, p. 16). Desde a juventude, a personagem tinha noção da *influência* masculina em sua vida, começando com seu próprio pai, o que podemos observar no trecho seguinte:

Os pais dormem a sesta, do meio-dia às duas, horário em que são castigados os menores barulhos. Por isso, a menina brinca muito quieta com Viví a boneca de louça. [...] A boca entreaberta de Viví, moldada para a chupeta, encaixa-se, perfeita, na ponta da fruta. E a boneca suga o leite doce, e as palavras macias, ditas no silêncio. Falar desse jeito, sem qualquer som ou movimento, apertando bem os lábios para que nada escapasse, isso a menina aprendera bem atrás no tempo, ao tentar dizer suas primeiras vontades. Muito cedo, deu-se conta do perigo de falar. Mas pensar e sentir, ah!, pensar e sentir não era proibido (ASSIS, 2016, p. 9-10).

Seu pai almejava um bom casamento e uma vida doméstica para a filha, mas ela, pensando além, sentia necessidade de estudar e assim o fizera, com a ajuda de uma tia que seu pai temia e respeitava. Depois de formada e casada com Rudy, Marga encontrava brechas – por meio da escrita de crônicas ao jornal da cidade e pela publicação de um livro – para não sucumbir ao domínio que seu marido operava em sua vida. Contudo, mesmo sabendo que certos acontecimentos e o próprio comportamento do marido não eram corretos, ela permaneceu com ele por trinta e três anos,

e teve com ele dois filhos, Walter e Vívian. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao estudar a supremacia masculina no contexto da violência simbólica, pondera sobre a submissão dos corpos femininos, e as conclusões do autor traduzem a *mecânica* do casamento de Marga com Rudy. Segundo Bourdieu (2015, p. 82),

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser.

De fato, tudo o que Marga fazia deveria ser aprovado, inconscientemente, por seu marido, e também por sua sogra, uma mulher que considerava Marga indigna de Rudy. Seguindo com a narrativa da obra, conforme a personagem vai escrevendo as cartas e revisitando seu passado, ela mesma consegue perceber os detalhes que deixara passar sobre quem Rudy realmente era: alcoólatra e violento. Ao pensar sobre o crime que cometera – o que poderia justificar tal ato –, Marga se lembra de episódios específicos em que presenciou atos de violência física e simbólica perpetrados pelo marido e que foram completamente aceitos por ela. Um dos momentos que, ao ser lembrado, mais lhe gerou dor foi quando Rudy causou uma luxação¹ no braço da filha recém-nascida:

Quando a filha era pequena, quase um bebê, Rudy a pegou no colo. Para tirar uma fotografia. Durante os contorcionismos exigidos pelo

¹ A luxação pode ser entendida como um “deslocamento repentino, parcial ou completo, das extremidades dos ossos que compõem uma articulação. Isso quer dizer que um osso se separa do outro e desaparecem os pontos de contato entre eles, o que pode provocar lesões nas estruturas próximas (ligamentos, vasos sanguíneos, etc)”.

Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/luxacao/>. Acesso em 24 de out. de 2021.

fotógrafo para que pai e filha aparecessem sorrindo, Vívian regurgitou no terno preto de Rudy. O pai, enjoado, arremessou-a com força, sobre a cama de casal. Ela teve uma luxação no braço, e gritava muito. O pai gritava mais alto, exigindo água morna e toalhas felpudas para limpar o terno (ASSIS, 2016, p. 45).

Inclusive, esse não é o único ato de violência paterna. Vívian, filha mais velha do casal, engravidada na adolescência e se torna mãe solo, e Rudy, ao descobrir a gravidez de sua filha, parte para a agressão física. O que chama atenção em todo ato cometido por Rudy é o fato de que ele responsabiliza Marga – por trabalhar fora – pelo *erro* da filha deles:

A reação de Rudy foi a esperada: fúria, bebida, mais fúria e palavras sem medidas:

– Vagabunda, sem-vergonha! – e já foi tirando a cinta, para bater. – Puta, puta, puta!

Coloquei-me entre os dois, e recebi os golpes, todos os golpes.

Não era o meu antigo amor que gritava, olhando-me nos olhos:

– Puta, sim, e tu és a culpada! – e ele me batia (ASSIS, 2016, p. 40).

Depois de anos, ao escrever, ela revisita esse acontecimento e começa a constatar a verdadeira personalidade de seu marido.

A escritora Ruth Brandão, no livro *A vida escrita*, afirma que “a escrita pode funcionar como um espelho, se o que reflete cada um de nós é pequeno demais, é opaco, curvo ou convexo, não dando forma à imagem no qual tentamos nos ver” (BRANDÃO, 2006, p. 31). De fato, Marga sempre soube, porém não conseguia *ver*. Recuperando o estudo de Pierre Bourdieu e relacionando-o com o romance em questão, o autor afirma que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la” (BOURDIEU, 2015, p. 18). Com efeito, em todos os acontecimentos abusivos que vivenciou com Rudy durante trinta e três anos, Marga nunca o *questionou*, ela nunca o contrariou em nada.

A situação de Marga fica mais acentuada quando ela descobre que a notável e riquíssima família Triebel está com problemas financeiros. Donos de uma loja de tecidos finos – Danúbio Azul –, Rudy e seu pai cuidavam dos negócios da família de uma maneira conservadora e masculina – modernidade para eles era frescura. Contudo, relutante em atualizar a loja, eles passaram por problemas financeiros, o que culminou na falência da

família. Consciente da falta de dinheiro e da necessidade de subsistência, Marga passa a lecionar em escolas e, depois de concluir um mestrado, torna-se professora universitária. Para ela, a experiência de trabalhar e ter sua independência financeira é um ato emancipatório, mas não o suficiente para fazê-la abandonar o casamento abusivo que vive, o que podemos observar no seguinte excerto da obra:

Foi quando passei a dar aulas particulares e, ano seguinte, em todas as escolas possíveis; em algumas, dez períodos semanais; em outras, seis; em outras, não mais de dois.

Foi quando cursei o Mestrado na Universidade onde leciono.

Foi quando ganhei uma bolsa de pesquisa, para Montevidéu.

Foi quando percebi, de fato, que o mundo era bem maior que a minha casa, na rua Liberdade, e que ela, a liberdade, era bem mais que uma rua numa cidade pequena.

Rudy? Falido e bêbado, não era mais um homem que inspirasse saudade (ASSIS, 2016, p. 68).

Mesmo tendo ciência de que Rudy é um homem “falido e bêbado”, Marga permanece com ele. Mesmo sabendo que não passará necessidades financeiras, ela aceita continuar submissa ao marido que ela sustenta. Para Rudy, isso é um ultraje, mas por necessitar de dinheiro, ele não a impede. Contudo, em muitos problemas enfrentados pelo casal, tomando como exemplo a já citada cena em que Rudy descobre a gravidez precoce da filha, o fato de Marga trabalhar é apontado como algo ruim, uma ofensa ao *papel de homem* que ele deve desempenhar e uma falha perante o *papel de esposa* que Marga deveria performar. Recuperando o estudo de Pierre Bourdieu, ao comentar sobre a virilidade masculina, o sociólogo afirma que:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo o homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade [...] A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (BOURDIEU, 2015, p. 64 e 67).

De fato, o que Rudy busca – sempre buscou – é firmar a sua virilidade, o seu direito natural de dominar. Ele age como um bárbaro, é rude e grosseiro.

Rudy busca, incansavelmente, dominar as mulheres que fazem parte de seu ciclo social. Todavia, esse quadro muda nas festividades de fim de ano. Tendo descoberto que seu neto, filho de Walter, tem distrofia muscular, Marga toma a decisão de reunir a família, que passara anos separada, visto que, além do Natal, o neto estava para fazer aniversário. Como já deve ter ficado evidente, o relacionamento de Vívian com Rudy não era dos melhores. A menina sabia que seu pai era abusivo e violento, sendo ela mesma, durante muitos anos, uma das vítimas dele. Buscando proteger sua filha e se libertar da dominação perpetrada por ele, Vívian decide sair da cidade de Cruzeiro. Dada a doença de seu sobrinho e sua inevitável morte, ela aceita comemorar o Natal e o aniversário do menino com a família. É quando o silêncio eclode.

3 “Lamaçal na alta sociedade”: o veredito

Mesmo planejando minuciosamente o aniversário de seu neto e o Natal da família, tudo dá errado. Ao descobrir que sua filha e sua neta vêm para Cruzeiro, Rudy se nega a aceitar que ambas fiquem hospedadas em um hotel, afinal de contas, isso daria fofoca e não seria algo interessante à família Treibel. Dessa forma, Vívian e sua filha Renate ficam hospedadas na casa dos pais. A noite do aniversário e do Natal começara de forma agradável, a família toda reunida e em paz. Contudo, a situação começa a desandar conforme Rudy vai embriagando-se, conforme podemos observar:

Rudy, porque a noite estava quente, bebia cerveja na varanda, com amigos. De dentro, ouvíamos as risadas, cada vez mais fortes, e perdendo, aos poucos, o tom de prazer. Em pouco tempo, já discutiam, e, por uma pequena contrariedade, arrastaram-se cadeiras, e a briga começou. Nós, mulheres, corremos, cada qual procurando seu marido. O olhar de meu filho foi acusador: jamais desejara aquela festa. Rudy estava fora de si e exigia que fôssemos embora. Minha neta, assustada, pediu: Fica, vovó! E eu fiquei, mas não sem antes ouvir:
– Espera pra ver, lá em casa... (ASSIS, 2016, p. 80).

Sabendo que Rudy estaria intratável e muito propenso à violência, Marga fica até o final da festa, mas já não adianta: a festa estava morta. O clima leve e descontraído fora arruinado por seu marido. Apreensiva, Marga retorna à sua casa acompanhada da filha e da neta. Até mesmo a criança teme Rudy. Todas elas sabem que a essa altura ele já estaria em um sono profundo,

induzido pelo álcool e, em razão disso, elas devem fazer silêncio para não o incomodar. Entretanto, ao sair do carro, Renate deixa cair uma travessa com sobras da festa. O barulho acorda Rudy, que, não demonstra o mínimo respeito pelas três mulheres, mesmo em se tratando de sua própria família:

[...] já se ouvia a voz de Rudy:

– Quem são essas vagabundas falando alto, a esta hora da madrugada?

– ele fazia um esforço para desenrolar a voz, cortada por soluços.

Consegui, tateando, ligar o interruptor, e não sei se vi primeiro a inundação na área de serviço e as ilhas de vômito, ou a figura cambaleante de meu marido, os olhos faiscando e a língua cheia de veneno:

– E a putinha nova já aprendendo a atormentar um homem que só queria dormir em paz? – a menina fechou os olhos, não querendo ver. – Vamos, olhe bem! – ordenou o avô, abrindo o robe: estava nu (ASSIS, 2016, p. 81).

Depois da cena desrespeitosa armada por Rudy, Vívian fica enfurecida e apanha uma faca para matar o pai. Chega a partir para cima dele, mas é impedida por sua mãe, que a empurra e a faz deixar a faca cair. Movido pelo álcool e pela raiva, Rudy pega a faca do chão e avança em direção a sua filha:

Foi a vez dele avançar. Não foi longe, um passo apenas e seus chinelos de veludo escorregaram na água suja. Foi um instante só para ele bater a cabeça na quina do tanque, do mesmo tanque onde vomitara ao chegar da festa (eu conhecia muito bem esses hábitos), do mesmo tanque cuja torneira deixara aberta para a água limpar as sujeiras de suas entranhas. E ele foi empalidecendo, escorregando, e ao cair no lençol d'água, já era uma trouxa pesada e mole (ASSIS, 2016, p. 82).

A narrativa é clara: Rudy Treibel morrerá ao cair e bater a cabeça na quina de um tanque. Mas então, como Marga Treibel estava sendo considerada a principal suspeita de um assassinato? Como o caso, que é narrado por Marga como um acidente até certo ponto, é comentado por uma psicóloga, um juiz aposentado, uma líder feminista e pelo editor de Polícia da Gazeta Cruzeiroense em um quadro radialístico? Inclusive, nesse debate, os homens parecem ter solucionado o caso e, para eles, o veredito é nítido – Assassina! –, enquanto as mulheres, em todas as tentativas de fala, são silenciadas pelo apresentador do programa e diminuídas intelectualmente.

A opinião dos ouvintes, ao serem consultados, é unânime – Culpada! Assassina! Perversa! Como Marga Treibel poderia provar sua inocência, rompendo o silêncio, se lhe faltam a voz e as lembranças?

O interessante é que, mesmo silenciadas, as mulheres da obra são as que representam a defesa de Marga, sendo a principal delas a esposa do delegado Leonel, responsável pela investigação. A moça, chamada Cirlene, visita Marga no hospital algumas vezes e, em uma dessas visitas, abraça-a e diz que a *compreende*. Contudo, Marga se recusa a ver Leonel como similar a Rudy, visto que para ela isso seria doloroso demais. Quando Cirlene se vai, Marga se vê aliviada: “vai-se embora; fecha a porta atrás de si. Prefiro assim, antes que me diga dos pequenos abandonos, dos esquecimentos, das interferências no gosto, da abertura do círculo de controle” (ASSIS, 2016, p. 64).

Voltando ao crime, as últimas memórias de Marga vão nos guiando pelo silêncio, pelo vazio de lembranças autoimposto. Após a queda de Rudy, Marga manda Vívian pegar Renate e ir para um hotel. Sozinha com seu marido, ela tenta salvá-lo a princípio, mas, rapidamente se dá conta de que Rudy morreria e, em razão disso, tudo estaria arruinado por culpa dele:

Aproximei-me e tentei acordar Rudy: joguei água limpa em seu rosto, tentei respiração boca a boca, e até massagem cardíaca. Nada, exceto a velha indiferença, o silêncio ante minhas perguntas, o desprezo aos meus apelos:

- Rudy, Rudy, fala comigo, respira, grita, diz qualquer coisa!

Mas ele nada, nenhum sinal. Havia conseguido estragar o nosso Natal, a volta de Vívian e Renate, o aniversário de nosso neto doente, a nossa velhice juntos, tudo, tudo, como sempre. Agora, nunca mais nossa filha voltaria, não mostraríamos a Renate a terra natal, meu filho me odiaria, minha nora também. Uma vergonha, uma vergonha. Por isso, para este final de história que dera a minha vida?

Morte pequena, morte muito pequena, mesmo para Rudy.

Depois disso? Nenhuma lembrança, nem a mais obscura imagem... (ASSIS, 2016, p. 83).

Marga tem noção, com o passar dos dias, de que o acontecido é descrito como um crime. Ela *sabe*, ao escutar as conversas, que Rudy fora morto a facadas; que suas mãos estavam sujas de sangue, seus óculos, ela

inteira. Mas para ela, “agora é o nada. Nada. Nada?” (ASSIS, 2016, p. 83). Para ela, tudo era um grande vazio, tudo era silêncio. A doutora Maria do Rosário A. Pereira, comenta o desfecho do romance *A ponta do silêncio*:

Inicialmente silenciada e submissa, a mulher, agora velha, finalmente reage. A violência reativa dá a tônica, como modo de resposta a todo um conjunto de opressões sofrido pela personagem ao longo da vida. [...] De alguma forma, pela violência em si, pela rememoração, pela escrita e pelo bordado – como numa longa tradição ocidental de mulheres bordadeiras, Marga também borda –, a protagonista consegue tornar-se um corpo liberado, ainda que tenha de encarar as consequências de seus atos e, ao findar do romance, esteja no processo de autoconhecimento, não tendo este se efetuado por completo (PEREIRA, 2021, p. 98).

De fato, durante toda sua vida, mesmo antes de casar com Rudy, Marga fora vista como um corpo desvitalizado, um indivíduo desprovido de subjetividade. Pierre Bourdieu caracteriza o corpo feminino como o *corpo-para-o-outro*, um corpo “incessantemente exposto à objetificação pelo olhar e pelo discurso dos outros” (BOURDIEU, 2015, p. 107). Ao constatar que Rudy simplesmente morrera, Marga dá vazão à violência, aos impulsos que ela fervorosamente conteve durante anos. No entanto, essa violência e esses impulsos não são unicamente manifestos no assassinato de Rudy. Ao escrever, Marga se liberta das barreiras que a impediam de falar. Em uma das cartas a Leonel, depois de escrever sobre como seu casamento “transformou-se num longo cerco, que acabou por deixar-me sem água e sem ar. Foi um metódico processo de aniquilamento” (ASSIS, 2016, p. 26), Marga afirma que essa lucidez sobre seu relacionamento só se deu naquele momento, quando já era tarde para ela: “e esta é mais uma das tragédias humanas: só nos damos conta de qual seria o gesto de salvação, quando todos os feridos já estão mortos” (ASSIS, 2016, p. 26). Mesmo reconhecendo já ser tarde, ela pelo menos entende, pela escrita, a natureza do que viveu. **É pela escrita de sua experiência que Marga:**

[...] narra a escrita dos outros, que dá a conhecer quem é cada um dos demais personagens que fazem parte desse enredo perturbador

² A palavra aparece, no romance de Valesca de Assis, com esse tom mais acinzentado, simulando a imagética do *nada*.

e ao mesmo tempo comovente. Perturbador porque mostra, a partir da ficção, a realidade passada e ao mesmo tempo ainda presente da condição feminina que, por razões diversas, ainda aceita silenciar acerca da violência e do desrespeito aos direitos iguais independente do gênero. Comovente porque é no hospital, lugar onde se vivencia o sofrimento e onde se busca a cura para todos os males, que Marga, além de narrar seu silenciamento, ao receber suas visitas, ouve o silêncio das demais mulheres, cada uma também vivendo ainda em silêncio (STEFFEN, 2020, p. 292).

A ponta do silêncio não é uma obra que narra apenas o acontecimento traumático que fizera Marga romper com o silenciamento. O romance de Valesca de Assis é uma obra sobre uma legião de mulheres silenciadas e amedrontadas. E quanto ao veredito? Marga tem uma resposta: “[...] se eu pudesse contar tudo, falar por mim e pelas outras, desvelar os nossos pequenos e grandes sofrimentos de mulheres, ano após ano, dia após dia, hora após hora... e se, depois de falar tudo, recebesse um julgamento justo, é bem possível que fosse aplaudida” (ASSIS, 2016, p. 32).

4 Considerações finais

O romance *A ponta do silêncio* (2016), da escritora gaúcha Valesca de Assis, é um bom exemplo do que se encontra na literatura contemporânea de autoria feminina. Na atualidade, a personagem escritora tem ganhado força, fazendo-se cada vez mais presente. Por meio dela, as narrativas assumem um tom mais forte quando se ocupam de temáticas inerentes ao universo feminino, como, por exemplo, a da violência doméstica apresentada no romance em questão. Ao comentar sobre a literatura de autoria feminina, a pesquisadora Lúcia Osana Zolin afirma que:

Nessas primeiras décadas do século XXI, o pensamento feminista continua influenciando o conteúdo da literatura produzida por mulheres: as temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo feminino doméstico e no eu – sempre afetadas pelas relações hierarquizadas de gênero – que lhes marcaram a produção por várias décadas vão, aos poucos, abrindo espaço para outras, mais abrangentes, que dizem respeito não apenas às mulheres, mas à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas. [...] ao representar, se autorrepresenta, como recorrentemente costuma acontecer com escritores/as de outros grupos sociais, construindo mulheres cujas identidades passeiam em seu imaginário (ZOLIN, 2019b, p. 327-328).

De fato, a literatura feminina perpassa uma vastidão temática notável, e, como é possível ser observado na fala de Zolin, a tendência é que isso aumente. No caso da narrativa de Marga, uma mulher que fora criada rigidamente sob as leis do patriarca e depois passou trinta e três anos casada com um homem violento, apenas o fato de ela romper com o silêncio já se mostra como um ato profundamente emancipatório e transgressor, mesmo se tratando do *universo feminino doméstico*.

Narrativas como a que Valesca de Assis apresenta são extremamente necessárias na luta constante contra as violências simbólica e física que o sujeito feminino enfrenta desde os primórdios dos tempos. Nesse sentido, por exemplo, na contemporaneidade, estima-se que “cinco mulheres são espancadas a cada 2 minutos; o parceiro (marido, namorado ou ex) é o responsável por mais de 80% dos casos reportados³”. A historiadora Rebecca Solnit, ao comentar sobre o tema, afirma que “a violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais do que o direito delas de existir, de viver” (SOLNIT, 2017, p. 17), e é exatamente isso que é retratado em *A ponta do silêncio* (2016). A verossimilhança com a realidade da mulher torna a obra em foco dolorosamente necessária na luta constante contra tudo que é contido no ato de *silenciar*, seja na literatura ou fora dela.

Diante do que expusemos, fica nítido como o romance de Valesca de Assis é um terreno fértil para estudos. Com suas oitenta e três páginas, ele é extremamente multifacetário, não sendo, de forma nenhuma, nossa pretensão esgotá-la com este trabalho. Ademais, apenas o silêncio de Marga fora estudado, mas existem outras mulheres, tanto no interior da obra quanto externamente a ela, que renderiam outros estudos pertinentes à crítica literária. A única pretensão do presente estudo é mostrar que “em cada um de nós, mesmo naqueles que parecem mais respeitáveis, existem desejos, terríveis em seu indomável desgoverno, que se revelam por meio dos sonhos” (Sócrates, citado por Platão, séc. IV a.C., apud GIANNETTI, 2008).

Referências

ASSIS, Valesca de. *A ponta do silêncio*. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.

³ Fonte: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/>. Acesso em 06 de nov. de 2021.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. (org.). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-128.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: ALMEIDA, Ana Lúcia (org.). *A mulher na literatura*. II Encontro Nacional do ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 13 - 17.

GIANNETTI, Eduardo. *O livro das citações*. Editora Companhia das Letras, 2008. Não paginado.

KOHLRAUSCH, Regina. A ponta do silêncio. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 290-292, 2017.

MUZART, L. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, [s. l.], v. 3, n. 3, p. 85–93, 1995. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 20 out. 2022.

PEREIRA, Maria do Rosário A. Que corpo é esse na literatura contemporânea escrita por mulheres? *Revista Fórum Identidades*, Sergipe, v. 33, n. 1, p. 87-100, jan.-jun. 2021.

REIS, Roberto. “Cânon” In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65 - 92.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

STEFFEN, Ana Cristina. O feminino silenciado e o feminino por escrito em A ponta do silêncio, de Valesca de Assis. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 18, n. 3, 2020, p. 303-317.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Tradução de Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TORRES, Beatriz Flores. *As vozes em meio ao silêncio: uma análise da obra A ponta do silêncio*. 2020. 40 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Portuguesa) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019a. p. 211-237.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019b, p. 319-330.



O eito, o leito e Lucas Procópio

The Toil, the Bed and Lucas Procópio

Ivonete Dias

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Pato Branco, Paraná / Brasil
nete.dias@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2429-4774>

Marcos Hidemi de Lima

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Pato Branco, Paraná / Brasil
marcoshidemidelim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9762-1775>

Resumo: O presente artigo analisa Adélia, Joana e Quiquina, personagens negras presentes em *Lucas Procópio* (1985) e *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado. Embora todas sejam negras, há uma disparidade entre elas: enquanto a primeira é uma mulata, que, em troca de favores sexuais, foi alforriada pelo coronel Lucas Procópio, marido de Isaltina, as outras são retratadas como escravizadas, vivendo em função de sinhá, Isaltina e patroa Rosalina. Para análise do espaço social ocupado por esas personagens e do momento histórico retratado na obra, este artigo fundamenta-se em Gilberto Freyre (1933) e Roberto Reis (1987), e para o embasamento teórico sobre a mulher negra e a ordem patriarcal, são empregadas as ideias dos autores Affonso Romano de Sant’Anna (1984), Marilena Chauí (1984) e Maria Lúcia Rocha Coutinho (1994), entre outros.

Palavras-chave: Autran Dourado; mulheres afrodescendentes; ordem escravocrata.

Abstract: This paper analyzes Adélia, Joana, and Quiquina, black characters in the *Lucas Procópio* (1985) and *Ópera dos mortos* (1967) novels, by Autran Dourado. Although they are all black, there is a disparity between them. While the first is a mulatto who exchanges her freedom for sexual favors, freed by colonel Lucas Procópio – Isaltina’s husband – the others are portrayed as enslaved women living for sinhá Isaltina and boss Rosalina. For the social space occupied by these characters and the historical moment portrayed in the work analysis, this article is based on Gilberto Freyre (1933) and Roberto Reis (1987),

and for the theoretical basis on black women and patriarchal order, this article is based on the ideas of the authors Affonso Romano de Sant'Anna (1984), Marilena Chauí (1984), Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), among others.

Keywords: Autran Dourado; afro-descendant women; slavery order.

1 Introdução

A obra *Lucas Procópio* foi publicada em 1985 e compõe, com *Ópera dos Mortos* (1987) e *Um cavalheiro de antigamente* (1992), uma trilogia. Um aspecto interessante desta é que a ordem de leitura é diferente da ordem cronológica de escrita dos romances. Logo, mesmo que a leitura de uma ou outra obra ocorra de forma aleatória, não há prejuízo de sentido, já que cada uma das narrativas funciona independentemente. De qualquer forma, cada volume traz um pouco da grande história da família Honório Cota, e os três livros abordam a ascensão e a derrocada do poderoso clã.

Seguindo a ordem cronológica de leitura, a trama inicia pela segunda obra escrita, *Lucas Procópio*, na qual é retratada a história da primeira geração dos Honório Cota. A narrativa centra-se em Pedro Chaves, um usurpador que elimina o verdadeiro Lucas Procópio e se apossa de suas propriedades, e em Isaltina, uma jovem que vivera na Corte e, por conta da bancarrota do pai, acaba instada a casar com Lucas e a constituir a falsa linhagem dos Honório Cota. De modo sumário, entre outros temas, o romance apresenta todos os sofrimentos causados pela falta de dinheiro, o matrimônio como representação de uma forma de ascensão social e o início da decadência da família patriarcal.

Em *Um cavalheiro de antigamente*, a trama se detém na segunda geração da família, onde encontramos a personagem João Capistrano, filho do casal Isaltina e Lucas. O enredo exhibe ao leitor um filho muito diferente do pai, violento e femeeiro; João é descrito como um sujeito educado, de fala mansa, muito sério. Entretanto, após seu casamento com Genuína, ele recebe uma carta que muda sua vida, onde é relatado o envolvimento amoroso da mãe com padre Agostinho. A propósito, se, no primeiro livro da trilogia, a figura masculina era apresentada como sujeito desviante, nesse volume, o estigma do adultério recai sobre Isaltina. Resta, por isso, ao filho tentar de todas as formas “limpar” a honra do nome da mãe, que macula o nome da família.

Por fim, a última obra na ordem de leitura, e primeira na de escrita, *Ópera dos mortos*, narra os fatos que envolvem a história da última geração da família Honório Cota. A protagonista é Rosalina, filha única de João Capistrano Honório Cota e Genuína. Na trama deste romance, fica evidente que Rosalina não casa, embora tenha sido educada dentro da lógica patriarcal, em que mulheres estão destinadas ao matrimônio. Após a morte dos pais, a personagem -apresenta suas próprias singularidades. Durante a noite, bebe e se transforma em uma mulher cheia de desejos, como se incorporasse a libertinagem do avô, e, durante o dia, manifesta sua faceta oposta, isto é, como uma figura silenciosa e respeitosa, e que muitas vezes questiona o fato de ter ficado solteira. Quiquina, sua companheira e serviçal muda, embora pareça uma personagem plana, é a ligação de Rosalina com a cidade, e resolve os problemas fora da casa vendendo as flores que ambas confeccionam; além disso, a personagem reprime os comentários dos mais curiosos sobre o que se passa no solar dos Honório Cota e até mesmo tenta questionar – frequentemente em vão – sua “muda semáfora” sobre algumas atitudes então consideradas impróprias para uma mulher branca solteira.

2 Núcleo e nebulosa

Em *A permanência do círculo*, ao demonstrar, nos séculos XIX e XX, a homologia entre sociedade e literatura, Roberto Reis (1987) utiliza os termos *núcleo* e *nebulosa* para definir o espaço social ocupado por homens e mulheres. A terminologia é aproveitada do livro *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, segundo o qual, na sociedade colonial, “[...] existe um núcleo central organizado, cuja coerência é dada pelo sistema escravocrata; e em torno deste núcleo, disposta mesmo em seus interstícios e sofrendo sua influência, uma nebulosa social incoerente e desconexa” (REIS, 1987, p. 31).

De acordo com o raciocínio acima, tanto a estrutura patriarcal como a econômica estão nas mãos do patriarca. Consequentemente, há uma rígida subordinação da mulher ao homem:

No *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na *nebulosa* circulam o índio, o sertanejo, o gaúcho e o negro. Ou seja: nela alinharia categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o

gaúcho), aglutináveis na medida em que figuram no *núcleo*, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do *núcleo* senhorial exercem domínio sobre os da *nebulosa* (REIS, 1987, p. 32, grifos do autor).

A maioria das pessoas que vivia sob o jugo do poderio masculino patriarcal – escravos, agregados, entre outros – objetivava a aproximação do *núcleo*. Esta característica é observável, por exemplo, na personagem Juca Passarinho, de *Ópera dos mortos*, um serviçal que, ao dormir com Rosalina, a patroa, presume que a ação seja o passaporte de aproximação do *núcleo*. O relacionamento entre os dois, restrito tão somente a sexo, não é bem-sucedido, pois a última remanescente dos Honório Cota está cindida entre ocupar o lugar vacante da ordem patriarcal – via de regra pertencente à figura masculina – ou assumir-se mulher e submeter-se a um homem, social, cultural e economicamente inferior a ela.

Outro problema é que Rosalina pertence à camada proprietária enquanto o amante é um andarilho. Por conseguinte, a relação entre eles – dentro da esfera patriarcal – não tem possibilidades de realizar-se plenamente. Nesse contexto, como salienta Reis, o relacionamento, numa sociedade extremamente hierarquizada, entre homem e mulher, deve acontecer dentro da mesma esfera social, pois “fora disso, há o conflito, e um elemento deve ser devorado por outro” (SANT’ANNA, 1984, p. 51). E é justamente isso o que se sucede: nas noites regadas a vinho, Rosalina devora sexualmente Juca Passarinho, todavia não se estabelecem laços afetivos entre ambos, já que a Rosalina diurna reestabelece o distanciamento entre eles, deixando clara a sua posição de patroa, a quem Juca, em sua posição de empregado, deveria se sujeitar.

Na esfera da escravização, a situação destacada por Affonso Romano de Sant’Anna pode ser detectada entre as pessoas escravizadas, que, em casos específicos, conseguiam fazer do sexo mais do que uma obrigação com o senhor, ou seja, um objeto de troca. Nesse sentido, “Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso” (SANT’ANNA, 1984, p. 43). Em *Lucas Procópio*, um exemplo de escravizada que utiliza o sexo como objeto de troca é a mulata Adélia, que foi alforriada por Lucas como uma espécie de prêmio pela satisfação sexual que ela lhe proporcionava. Porém, mesmo oficialmente livre, ela continuava, de certo modo, pertencendo ao coronel.

Infelizmente, a dura realidade de mulheres afro-brasileiras que haviam obtido a liberdade ao longo dos séculos de escravização impunha-se à Adélia – isto é, a obtenção do sustento mediante favores sexuais ou prostituição –, já que desconheciam outros misteres com os quais pudesse ganhar a vida.

O uso do corpo como uma espécie de passaporte frequentemente serviu às escravizadas para ingressarem nas casas-grandes e nos sobrados. Do ponto de vista do trabalho, oficialmente, sua entrada ali correspondia ao exercício de atividades menos desgastantes. Tal aproximação do *núcleo*, em alguns casos, amenizava um pouco o sofrimento das cativas. Além disso, muitas dessas mulheres que angariavam a simpatia do senhor e da senhora acabavam tendo relacionamentos com um e outro ocupantes das camadas senhoriais: o proprietário, o filho, o sobrinho, ou qualquer outro parente deste homem poderoso. Resultava que, em alguns casos em que a mucama se tornava amante do senhor, a mulher branca, que gozava do *status* de esposa, acabava descobrindo a relação concupiscente, e, como nem todas as senhoras podiam confrontar diretamente o marido, faziam da escravizada seu objeto de vingança:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro de compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias (FREYRE, 2013, p. 421).

Embora algumas dessas atitudes relatadas em *Casa-grande e senzala* e apresentadas em algumas obras literárias fossem consideradas quase normais para a sociedade da época colonial analisada por Freyre, elas são observadas nas personagens analisadas neste trabalho, se bem que em uma forma de violência menos física e mais simbólica. Há, ainda, que se ressaltar, como Freyre destaca na citação acima, as ações violentas que aconteciam dentro das casas, espaço demarcado como notadamente feminino, no qual a tirania das mulheres se assemelhava à dos homens, servindo como compensação por sua pouca ou nenhuma representatividade no espaço público, por sua vez, predominantemente masculino.

É por isso que, além de Reis, outros autores também destacam a casa como lugar de domínio das mulheres. Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994), afirma que “as mulheres deveriam ter poder de decisão e controle apenas naquelas áreas em que os homens haviam renunciado a ele – ligadas geralmente ao espaço da casa e da família” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 103). Nessa perspectiva, é no ambiente doméstico que Isaltina consegue exercitar algum tipo de poder – dentro dos limites que o marido lhe permite:

Ela o auxiliava desde a escrituração ao serviço da cozinha, sob sua orientação. O dia ainda não raiara e ela já de pé com o marido. Na cozinha, com o auxílio de Joana, comandava a azáfama dos escravos com as grandes panelas e caldeirões, cozendo o feijão grosso, o angu e nacos de carne, quando matavam um porco ou uma vaca (DOURADO, 2002, p. 135).

Mesmo que a mulher vivesse praticamente reclusa no lar, havia códigos de conduta que cerceavam seus passos, seus anseios, seu modo de portar-se e de vestir-se. Marilena Chauí (1984, p. 103), em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, assegura que “o pecado além de se espalhar pelo corpo do penitente, também envolve o mundo no qual ela vive. Isso explica, por exemplo, a exigência de que as mulheres se cubram com mais vestes, que não pisem em certos lugares [...]”. Ou seja, as mulheres devem se manter dentro de casa, o espaço da rua é o espaço do homem, portanto, imoral para mulher. Tal fato também é evidenciado por Mary Del Priore ao observar que havia “Muitas mulheres de trinta anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem ‘passear’ – ‘porque lugar de mulher honesta é no lar’” (PRIORE, 2011, p. 66). No caso de Isaltina, existem interdições a ela impostas por Lucas. Por exemplo, quando o padre Agostinho passou a visitá-la todas as tardes e “mantinha com ela longas conversações sobre os mais variados assuntos. Por imposição do marido, Joana permanecia durante todo o tempo na sala, feito fosse um pau-de-cabeleira” (DOURADO, 2002, p. 159).

Com base no exposto anteriormente, pode-se entender que há um espaço social determinado para as mulheres que é diferenciado em relação à sua cor e/ou à sua proximidade com mulheres e homens brancos. A seguinte passagem de *Lucas Procópio* ilustra como isso funcionava: “Onde estamos, senhores?! as filhas não obedecem mais os pais? repetiu literalmente a fala do coronel. E diante do silêncio de Isaltina, disse está bem, minha filha,

amanhã vou trazê-lo. Afinal de contas a casa é minha, recebo quem eu quero” (DOURADO, 2002, p. 120). Para as mulheres negras a aproximação ao *núcleo* poderia acontecer por intermédio do trabalho; para mulatas e mestiças, por meio do sexo. Os exemplos a seguir endossam este pensamento na órbita patriarcal, o primeiro demonstra a proteção da escravizada Joana em relação a Isaltina quando esta revela o seu caso com o padre Agostinho: “Depois Joana perguntou o que Isaltina queria dela. Silêncio, disse Isaltina, boca presa. E por acaso Nhanhá acreditou que eu ia falar?! Pensou isso de mim?! Quem acha que eu sou?! (DOURADO, 2002, p. 172). E o segundo demonstra a aproximação de Adélia ao *núcleo* por meio do sexo: “Porque há meses, vendo-se sempre rejeitado, tendo sempre de violentá-la se queria possuí-la, ele desistiu de procurá-la; passava a maior parte da tarde, senão a noite, com Adélia” (DOURADO, 2002, p. 169). De qualquer forma, a mulher não tinha serventia sozinha, seu valor nos espaços do “*núcleo e nebulosa*” só existia a partir de um homem branco.

3 Mulher esposável, mulher comível e mulher serviçal

Em *O canibalismo amoroso* (1984), Sant’Anna se detém a analisar o tratamento diferenciado dado por poetas árcades, românticos, parnasianos e modernistas às musas brancas e às musas afrodescendentes, indígenas e pobres. No caso das brancas, os poetas expressam platônica e respeitosa o desejo por elas; e no que diz respeito às mulheres mestiças ou pobres, manifestam em seus versos um desejo irrefreável de possuí-las sexualmente. O autor explica que, para a realização de seu trabalho, “a Psicanálise aqui é o fio condutor, em torno do qual se armam os conhecimentos antropológicos, sociológicos, históricos e literários” (SANT’ANNA, 1984, p. 15), para explicar “a história do desejo dramatizado através da poesia” (SANT’ANNA, 1984, p. 9).

Segundo o autor, o canibalismo é muito significativo em nossa cultura, pois está presente até mesmo na igreja: “a idéia do ágape cristão (ceia do amor) e o ritual da hóstia (palavra que significa ‘vítima sacrificial’) são uma atualização de um rito intemporal, onde deuses comem homens, homens comem deuses, ou então, são dramatizados no sangue dos animais mediadores” (SANT’ANNA, 1984, p. 16).

Na poesia, é a partir da passagem da estética neoclássica para a romântica brasileira que é possível verificar a mudança da “mulher-flor” à

“mulher-fruto”, ou seja, a mulher deixa de ser “vista” para ser “comida”: “[...] já não é mais ‘descrita’, ‘retratada’, ‘pintada’ como se fosse algo para ser visto a distância. Mas se converte de *mulher-flor* em *mulher-fruto* e, sobretudo, em *mulher-caça*, que o homem persegue e devora sexualmente” (SANT’ANNA, 1984, p. 22, grifos do autor). Suas analogias acabam se convertendo em “mulher esposável” e “mulher comível”, representando, cada uma delas, o espaço socioeconômico que cada uma ocupa na sociedade brasileira.

Compreende-se, a partir desse raciocínio, que a mulher-flor representa a mulher esposável e a mulher-fruto designa a mulher comível. De acordo com Sant’Anna, a primeira definição se relaciona à branca, educada, de família estruturada e capaz de gerar um herdeiro para dar continuidade à linhagem familiar e manter/aumentar os bens da família. Nesse sentido, evidencia-se que o casamento era destinado tão somente à procriação, porque a relação carnal entre marido e mulher era, normalmente, não erotizada. O erotismo deveria ficar fora da casa, ou seja, realizar-se com a chamada “mulher comível”. Por seu turno, esta designa, dentro da ordem escravocrata, a mulher de origem negra ou mestiça, que convinha para o sexo e afazeres domésticos e que, juntamente com os demais escravizados, servia para os senhores como “a válvula de escape das tensões acumuladas na casa-grande” (SANT’ANNA, 1984, p. 52).

Das discussões acima, fica evidente a hipocrisia sexual reinante num mundo dividido entre senhores, senhoras e, sobretudo, mulheres escravizadas. Às mulheres dos proprietários cabia gerar descendentes e renunciar ao prazer sexual; a algumas cabia oferecer satisfação sexual aos seus senhores. Sob essa ótica, portanto, o adultério era moeda corrente entre a grande maioria dos homens. Esse hábito extraconjugal, que vigorou por séculos no país em razão da ordem escravocrata, persistiu na sociedade brasileira do século XIX. A esse respeito, observa Mary Del Priore, em *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*:

O adultério perpetuava-se como sobrevivência de doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com a outra. A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. A falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar. Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era a responsável pela felicidade dos cônjuges (PRIORE, 2011, p. 67).

Ademais, não bastasse a ditadura da fidelidade imposta às senhoras de então, é possível afirmar que todas as mulheres, independentemente da classe social e da etnia, sofriam opressão por parte dos homens. O que diferenciava o poder exercido sobre brancas e negras era somente o matrimônio:

O casamento, contudo, apenas organiza entre os senhores sua violência erótica. Violência dentro da mesma classe social entre homens e mulheres, violência que sobrepõe impunemente o senhor à sua “escrava branca”. De certo modo, o casamento é a parte legislada das violências eróticas. Ela passa a legitimar, juridicamente, o processo de dominação macho-fêmea, enquanto outra área permanece desguarnecida, escapando à ação policial, judiciária e eclesiástica, e que diz respeito aos escravos, vassalos e subalternos vários (SANT’ANNA, 1984, p. 51-52).

Havia também mulheres escravizadas e ex-escravizadas que escapavam ao apetite sexual dos senhores por não terem atributos que as tornassem desejáveis, por exemplo, por serem mais velhas, pela confiança que lhes era depositada pelo senhor etc. Estas tinham, muitas vezes, a consideração de seus proprietários e principalmente a simpatia de suas sinhás e sinhazinhas. É possível, por esta razão, inscrevê-las na categoria de mulheres serviçais, caracterizadas por serem fiéis companheiras de suas sinhás e por receberem regalias daqueles que orbitam próximo ao *núcleo*, fato que, por sua vez, vem a representar uma forma de ascensão:

É natural que essa promoção de indivíduos da senzala à casa-grande, para o serviço doméstico mais fino, se fizesse atendendo a qualidades físicas e morais; e não à toa e desleixadamente. A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe – é natural que fosse escolhida dentre as melhores escravas da senzala. Dentre as mais limpas, mais bonitas, mais fortes (FREYRE, 2013, p. 435-436).

Em *Lucas Procópio*, quem ocupa a função de serviçal é a escravizada Joana, que se encaixa em algumas caracterizações das acima expostas por Freyre e maternalmente acompanha Isaltina. Há que se considerar que se tratava de uma atividade menos desgastante, menos difícil do que o exercido sob a vigilância de um feitor.

Efetuada as discussões pertinentes à temática e usando a terminologia proposta por Sant'Anna – deslizando-as, porém, para o universo da narrativa –, torna-se possível definir, ou classificar, as personagens que serão analisadas a seguir neste artigo. Doravante, inscreve-se na categoria de “mulher comível” a personagem Adélia, enquanto Joana e Quiquina pertencem à categoria de serviçais. Para melhor exemplificar o uso dessas categorias, lançamos mão de uma citação de Freyre (2013, p. 72), na qual o sociólogo chama atenção para um provérbio bastante popular no período colonial, o qual, por sua vez, bem expressa o pensamento senhorial na ordem escravocrata: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar, ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual da mulata”.

4 Adélia

Como mencionado anteriormente, Adélia aparece pouco em *Lucas Procópio*, e até o silenciamento desta personagem pode dizer muito sobre o quanto ainda se requer abordar sobre preconceito étnico e social. Vale salientar também que o período considerado nesta narrativa de Autran Dourado – meados do século XIX, com a escravização ainda em curso – é importante porque lança luzes sobre uma figura feminina de ascendência negra. Nesse contexto, é importante ter em vista que a literatura focava somente mulheres das camadas burguesas.

O primeiro momento em que Adélia surge em *Lucas Procópio* é quando Isaltina descobre que seu noivo, Lucas Procópio, estava se relacionando com uma ex-escravizada. Embora seja uma mulher branca e burguesa, educada para o casamento, Isaltina questiona o futuro marido, e a resposta que ela recebe evidencia o pensamento masculino de então: “É Adélia, comprei e alforriei, disse ele secamente, a voz alterada, bebida certamente. Ela disse não suportar aquilo. É o meu feitio, disse ele; não seria por causa de gente de casta e fumaça que ia mudar” (DOURADO, 2002, p. 122).

Na resposta do noivo, está manifesta a ideia de que os relacionamentos extraconjugais masculinos eram considerados normais para a época, já que se acreditava que o homem, ao contrário da mulher, tinha necessidades sexuais que precisavam ser satisfeitas. Segundo observa Chauí (1984, p. 79), “o adultério masculino é considerado o exercício, infelizmente excessivo e abusado, de autoridade e de uma sexualidade mais exigente

do que a feminina”. Rocha-Coutinho (1994, p. 86) reitera este discurso sobre a vida sexual agitada do homem: “Ao marido era não só permitida, mas também muitas vezes incentivada de modo velado – como forma de reforçar sua virilidade perante a sociedade –, a manutenção de amantes eventuais e fixas [...]”. Em contrapartida, o mesmo padrão jamais poderia ser aceito para mulheres das camadas privilegiadas da sociedade. Delas esperavam-se fidelidade e submissão, pois para elas o sexo somente deveria ocorrer após o matrimônio.

Voltando-nos novamente à narrativa, algum tempo após o casamento, Isaltina engravidou. O casal esperava que o primeiro filho fosse do sexo masculino, e “o rebento se chamaria João Capistrano, um nome másculo, sonoro” (DOURADO, 2002, p. 137). Nasceu, porém, Teresa. A expectativa gorada levou Lucas a se distanciar da esposa e a voltar a se relacionar com Adélia. Como demonstração de sua revolta contra a atitude dele, Isaltina, por meio do próprio silêncio, passou a ignorá-lo. Por sua vez, acostumado à lógica patriarcal que permitia aos homens relacionamentos fora do matrimônio, Lucas confessa ter estado com a amante: “Entendendo a muda semáfora, ele disse está bem, estive com outra, quer saber o nome? Ela então falou, foi cortante, uma navalha afiada. Eu por acaso alguma vez procurei saber o nome de algum dos seus animais?” (DOURADO, 2002, p. 140).

A atitude de comparar Adélia a outros animais não condiz com a personalidade de Isaltina, mas pode ser compreendida como uma forma de ela dar vazão ao ciúme que lhe incomoda, visto que não aceita a traição do marido e, ao mesmo tempo, não pode exigir-lhe fidelidade. Ademais, na realidade, a relação dela com os cativos era boa, tanto que, em alguns momentos do romance, vêmo-la lutar pelo direito dos escravizados e até mesmo por sua alforria. Não há menção ao longo da narrativa de que Isaltina agrida fisicamente a amante do marido, sendo, nesse sentido, válido observar que era comum às senhoras brancas descontarem sua raiva em alguém inferior a elas, já que não podiam se vingar dos maridos, que, muitas vezes, as traíam com as mucamas que viviam na casa.

Cumprido destacar, também, que Isaltina não mantinha contato com Adélia. Ao zoomorfizá-la, Isaltina apenas extravasa sua raiva, empregando um discurso estranho à sua forma de agir. Procedendo dessa forma, ela endossa a afirmativa de que “[...] a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um *Outro* e não o seu próprio” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 49-50, grifos do autor).

Enquanto o segundo filho não vinha, a distância entre Isaltina e Lucas só aumentava, levando este novamente à procura de Adélia em Duas Pontes. Como destaca a narrativa, “Ela não possuía nenhuma sutileza ou elaboração amorosa, mas lhe dava tudo o que pedia a sua natureza bruta de homem. Era uma mulata quente, ferosa e arteira como poucas” (DOURADO, 2002, p. 138). Pode-se compreender que, de um lado, enquanto Isaltina desempenhava o papel de “mulher esposável”, “o adultério perpetuava-se como sobrevivência das doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com a outra” (DEL PRIORE, 2011, p. 67); e que, de outro, Adélia exercia o papel de “mulher comível”. Esta visão deturpada sobre o corpo da mulher de ascendência negra, segundo Sant’Anna, se dá pelo fato de que

[...] na nossa sociedade escravocrata, seu dote é seu próprio corpo. Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso. [...] De objeto de troca, ela passa a ser, literária e imaginariamente, encarada como sujeito capaz de governar as relações de permuta. O discurso masculino sedutor quer nos fazer crer ter ela a capacidade de manipular o desejo do outro, quando, na verdade, a regra é o homem estabelecer os princípios desse comércio amoroso. [...] E nesse restrito espaço, a mulher de cor só pode subir socialmente através da brejeirice, da faceirice e não da inteligência e do trabalho (SANT’ANNA, 1984, p. 43).

Esse “comércio amoroso” entre Adélia e Lucas ocorria desde o momento em que chegaram à Fazenda do Encantado, quando ele lhe deu uma casa em Duas Pontes e mantinha o pagamento de tudo o que ela precisasse. Dessa forma, mesmo quando ele falava em libertá-la, Adélia continuava sendo uma refém financeira de suas vontades, de modo que ela era livre na esfera dos discursos que a tratavam como alforriada, mas financeiramente dependente, o que se evidencia na seguinte passagem: “Instalou Adélia na cidade e, embora a sustentasse [...], ele porém se desinteressou dela. A mulher podia vir a saber, seria duro explicar, ela entender, que ele sustentava Adélia não tirando nenhum proveito” (DOURADO, 2002, p. 135-136). A partir disso, também é possível observar o poder de Lucas sobre uma e outra, ambas reféns: a primeira presa a um matrimônio no qual tinha obrigação de gerar filhos, preferencialmente do sexo masculino; e a segunda, responsável por satisfazê-lo sexualmente.

Ora, se da mulher branca se exigia uma série de “atributos femininos”, que assim definidos serviam para circunscrevê-la no espaço do ócio e não do negócio, no que se refere à mulher de cor a situação se repete com agravantes: Além de ser mulher, ela é preta. Quer dizer: escrava, subordinada duas vezes (SANT’ANNA, 1984, p. 42).

É muito evidente na obra a dupla subordinação de Adélia, pois, ainda que tenha sido alforriada, ela não pode escolher seu destino. Como um ser silenciado, nem mesmo no enredo lhe é permitido ter voz.

5 Joana

Dos romances que compõem a trilogia de Autran Dourado, Joana está presente em *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. Por meio da narrativa, o leitor é informado de que Isaltina ganhou Joana quando nasceu e de que esta acompanhou-a até a velhice. Como as mulheres brancas e burguesas casavam-se muito novas e muitas vezes o corpo ainda não estava totalmente maduro para relações sexuais e várias gestações, acabavam falecendo frequentemente antes dos trinta anos. Foi o que sucedeu à mãe de Isaltina. Tal fato fez com que a escravizada Joana a criasse, e, por conta disso, Isaltina a considerava como a própria mãe, endossando-se, nesse sentido, os comentários de Freyre (2013, p. 435): “quanto às mães-pretas, referem as tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias patriarcais”.

Em determinado momento de *Lucas Procópio*, quando Isaltina se arrumava para um baile, onde conheceria o visconde, Joana advertiu a moça quanto à inadequação de seu traje para o evento: “Nhanhá, este vestido está muito atrevido, siô Cristino já viu? disse Joana. Ainda não, Joana, ele não se incomoda, faz muito gosto da minha beleza. Nhanhá está muito é convencida. Ela deu risada, Joana fazia as vezes da mãe” (DOURADO, 2002, p. 167). Além disso, o discurso de Joana, assim como ocorre com outras personagens em outros momentos, está impregnado do ideal patriarcal, no qual a mulher branca e burguesa, deveria se comportar e se vestir de maneira adequada ao padrão da sociedade da época.

Em outra passagem do mesmo romance, Isaltina resolveu que não iria se casar com Lucas. A notícia causou comoção no pai: “[...] o velho barão não conseguiu se conter, chorou convulsivamente na presença da

filha e da mucama Joana [...]” (DOURADO, 2002, p. 123). Por seu turno, a jovem casadoira foi admoestada pela escrava: “Nhazinha, não faça isso com o coitado do seu pai, que ele morre. Deus castiga vosmecê, disse Joana a ela no quarto” (DOURADO, 2002, p. 123).

Depreende-se dos excertos acima que, além de criada e confidente, Joana fazia o papel de mãe da jovem. Ouvia as lamentações de Isaltina e até mesmo a aconselhava. E assim como os discursos das mães burguesas, os de Joana também estavam impregnados de um teor patriarcal, de que ela também era refém, repercutindo o que a sociedade e a igreja julgavam permitidos às mulheres da época.

Além disso, embora Joana fosse descrita com características que a faziam parecer com uma mãe, ela era um sujeito pertencente ao que Reis (1987) denomina *nebulosa*, o espaço dos excluídos. Porém, pela intimidade adquirida com a criação de Isaltina, ela se aproxima das prerrogativas que detêm os ocupantes do *núcleo*, ou seja, a mãe de criação de Isaltina consegue expressar sua opinião, mesmo que somente para a jovem.

Ao contrário de Isaltina, que estava sempre insatisfeita com o seu lugar na sociedade de moldes patriarcais, Joana aceitava sua condição servil e não tinha vislumbres de obter plena liberdade. Mesmo quando Isaltina discutia a possibilidade de alforria com sua mãe de criação, Joana argumentava:

Pra quê, Nhaná? Na minha idade, o que eu vou fazer com alforria. Teria de sair por aí catando emprego e passando pior do que passo aqui. Alforria, só se for pra eu ficar trabalhando aqui com Nhanhá. Pois eu vou lhe alforriar, disse Isaltina. Vai continuar na mesma, Nhanhá, vou ser pra sempre cativa de vosmecê (DOURADO, 2002, p. 133).

Um dos motivos pelos quais Joana não aceitava a alforria relacionava-se ao fato de que já não era uma pessoa jovem. Ademais, se não existiam grandes oportunidades de trabalho para uma jovem negra e alforriada, haveria menos ainda para uma idosa. Por outro lado, para uma jovem havia, além de trabalho propriamente dito, a oportunidade de prostituição ou amasiamento, o que sucedeu com Adélia ao se tornar amante de Lucas, conforme analisamos na seção anterior. Da mesma forma, Joana não tinha condições de se manter financeiramente sem trabalho. Nesse caso, fica evidente que, entre um lugar seguro para envelhecer, ainda que como escravizada, e/ou recomeçar do zero, ela prefere se manter à disposição

de Isaltina – ressaltar-se: não porque gostava de sua posição, mas por ser a única opção viável para sua vida àquela altura.

À medida que a narrativa se desenrola, vai se tornando evidente a importância de Joana no sentido de não deixar ir a público alguns desvios que Isaltina acaba cometendo. Joana compartilha das mesmas dores e anseios de sua sinhá, não possui vontade própria, é uma continuidade da senhora.

Como confidente de Isaltina, sabia de toda a história entre ela e o padre Agostinho. Acompanhava a sinhá nos ensaios musicais e ficava sentada, sozinha, no silêncio da igreja, esperando-a: “Nhaná, pra que se atrasar tanto? Isaltina não respondeu, ela insistia. Eu fiquei tocando uma música que não era do coro, me distraí, perdia a hora. Nhanhá, veja se não repete mais isso, senão como é que vai ser?” (DOURADO, 2002, p. 166). Por conhecer o marido de Isaltina, Joana sabia das consequências, caso Isaltina tivesse uma atitude considerada imprópria, e como sua relação com o padre se torna mais perceptível, Isaltina pede-lhe silêncio: “E por acaso Nhanhá acreditou que eu ia falar?! Pensou isso de mim?! Quem acha que eu sou?! [...] mas pense bem, veja que loucura está fazendo. Esse folhetim não pode de maneira alguma acabar bem” (DOURADO, 2002, p. 172).

Todas as mulheres da época, brancas e negras, tinham consciência do seu papel na sociedade e, claro, de suas consequências, caso não o cumprisse. O crime em nome da honra era algo muito natural no período retratado na obra, embora atualmente ainda sejam percebidos muitos resquícios dessa sociedade que vê a mulher como um objeto de propriedade do homem. Na sociedade enfocada na narrativa e aqui estudada, a violência como forma de punição é prezada e normalmente aceita para os casos de adultério feminino, ao passo que homens são até mesmo louvados quando cometem adultério.

Assim como detectadas na narrativa analisada, infelizmente ainda hoje muitas mulheres sofrem caladas no casamento para manter o *status* perante a sociedade, seja por não conseguirem manter-se financeiramente, ou por sofrerem abusos psicológicos, por vezes tornando-se quase impossível retomar as rédeas da própria vida. Se para Isaltina as consequências de um adultério seriam horríveis, imagine para Joana, que era a responsável pela vigilância de sua sinhá. Caso fosse descoberta a traição, por pertencer à *nebulosa*, possivelmente aquela seria açoitada até a morte.

Joana é uma personagem que em nenhum momento transgride o lugar que ocupa, isto é, ela se mostra sempre como um sujeito pertencente

à *nebulosa*, sendo sua clara função proteger a sinhá, e, ao oferecer esta proteção, também está segura. Além disso, devido ao tempo que a acompanha, é possível afirmar que existe uma conexão afetiva entre as duas, ainda que estejam em campos socioeconômicos opostos, o que revela entre ambas uma relação de complementariedade.

6 Quiquina

Embora esteja presente apenas em *Ópera dos mortos*, Quiquina é uma mulher negra que acompanha a família há anos. Ela os auxiliava a “[...] levar para o cemitério os frutos pecos do ventre da dona Genu.” (DOURADO, 1972, p. 18). Quando, enfim, Rosalina nasce e não segue o destino dos outros filhos natimortos de João e dona Genu, ela acaba se tornando a fiel acompanhante da última descendente dos Honório Cota, atuando quase como mãe da jovem.

Ao falecerem os pais de Rosalina e pararem os relógios, somente as duas ficaram habitando o sobrado. Como forma de passar o tempo, elas faziam flores de tecido e papel para vender. Ao contrário das outras personagens analisadas, Quiquina, personagem que tem livre acesso à patroa, transitava nas órbitas mais próximas do *núcleo* com a patroa, exercia atividade de confiança: “Quiquina cuidava da venda das flores. Quem contratava, marcava os preços. Sabia fazer preços. [...] Ela não se envolvia, deixava tudo por conta de Quiquina. Onde é que Quiquina arranjava tanta freguesia?” (DOURADO, 1972, p. 31). É óbvio que a mudez e a ascendência negra a prendem à *nebulosa*, mas Quiquina articulou-se para ter alguma importância no sobrado, marcado pelo silêncio.

Com a chegada de Juca Passarinho – rompendo o silêncio hierático do solar dos Honório Cota –, Quiquina sente que o mundo, até então perfeito das duas, sofre abalos, obrigando-a a ser mais cuidadosa, mais vigilante, ciosa da necessidade de manter o lugar que – por tempo de dedicação à família – sempre pareceu naturalmente seu. Seu comportamento revela a fidelidade que nutre por Rosalina e pelo bom andamento do sobrado: “Quiquina ainda acordada. Não fazia muito ouvira os seus ruídos apagados no fogão. Quiquina não ia dormir enquanto ela não subia para o quarto. Quiquina na vigília, Quiquina seu cão-de-guarda (DOURADO, 1972, p. 100).

Muito mais do que uma empregada da família, Quiquina era a ponte entre a casa e a rua. Além disso, era claramente uma espécie de protetora do mundo sagrado do sobrado, procurando protegê-lo de tudo o que é de fora.

Os valores profanos invadem a casa quando Rosalina beija Juca, o adventício, pela primeira vez, isto é, o sujeito que representa o externo. Ao perceber que Quiquina observava o beijo dos dois, Rosalina tem um lampejo de consciência que o relacionamento entre ela e Juca configura a destruição de tudo que representa o clã. Desse modo, a empregada está ali como se fosse um anjo a tutelá-la e a preservar o que ainda restava de importância dos Honório Cota: “Quiquina feito uma mãe pra ela. Quiquina não havia de abandoná-la naquele estado, sozinha no mundo. Quiquina era a única pessoa com quem ela contava, a única pessoa no mundo” (DOURADO, 1972, p. 134-135).

Em outra passagem do romance, Rosalina está em trabalho de parto. O nascimento da criança representa uma vergonha para os Honório Cota, afinal, trata-se do fruto com um andarilho, um agregado. Embora sem nenhuma relação consanguínea com Rosalina, Quiquina precisa manter incólumes os valores do clã. Na passagem “Era só deixar ele sufocado, ele nascendo sufocado. Não nascendo sufocado, tinha de fazer outra coisa. Não sabia como ia se arranjar, tinha medo. Não de Rosalina, ela não ia perceber. Era só falar assim com as mãos: ele nasceu morto” (DOURADO, 1972, p. 186), a narrativa não fornece elementos suficientes para afirmarmos que Quiquina matou a criança, todavia, talvez com o fito de proteger a patroa, ela tenha interferido em seu nascimento.

O desfecho de *Ópera dos mortos* revela que Rosalina acaba enlouquecendo depois do parto e é levada para ser tratada. Não existem outros descendentes dos Honório Cota. Resta apenas Quiquina para guardar o solar. Nesse sentido, ela representa um elemento da *nebulosa* que passa a ocupar o centro vacante que até então era ocupado por Rosalina. Além disso, Quiquina para o último relógio da casa, incorporando a prática ritualística da família, inaugurada por João Capistrano de fazer isso quando alguém morria.

7 Considerações finais

É perceptível que a opressão patriarcal acontece com todas as mulheres, brancas e negras, pobres e burguesas, contudo o nível de abuso é diferenciado. Quanto mais pobre e negra, mais a mulher é submetida a

essa exploração. Entre personagens negras há uma distinção inclusive na forma como são retratadas e em sua importância dentro da obra. Enquanto Adélia, cuja função é satisfazer sexualmente Lucas no leito, é retratada como um ser quase invisível, evidenciando o que Sant'Anna (1984) chama de válvula de escape do patriarca, Joana e Quiquina são o complemento da mulher branca de extração burguesa. É por meio do eito, dos cuidados com a casa, do senhor e dos filhos do casal que elas se aproximam do *núcleo* e, conseqüentemente, dos benefícios que seus serviços proporcionam.

Embora a sexualidade de Adélia seja utilizada como meio de aproximação do *núcleo*, ela não consegue se manter neste ambiente, pois em alguns momentos o patriarca se aproxima da esposa e se distancia da mulata, ou até mesmo substitui aquela por outra escravizada, deixando evidente que a mulher negra não tinha valor nenhum na sociedade da época. Com Joana e Quiquina não há essa quebra de lugar, elas se mantêm próximas ao *núcleo*, como boas serviçais e confidentes.

É possível detectar, enfim, que Adélia, Joana e Quiquina têm razoável consciência do seu lugar na sociedade. Ambas endossam a ordem escravocrata, mantendo-se dependentes dos proprietários, figurando falsamente no *núcleo*, mas sendo presença assegurada na *nebulosa*. São vítimas da violência que impregna a ordem senhorial. No que concerne a Adélia, a alforria concedida pelo amante não lhe representa efetivamente a liberdade almejada. Uma vez que dispõe de atributos que a tornam desejável, “mulher comível”, ela mantém o máximo possível de tempo uma relação mais sexual do que afetiva com Lucas, porque não tem condições de inserção no mundo do trabalho livre. Só existe, portanto, outra opção para Adélia dentro da ordem escravocrata: sair de sua situação de concubina e migrar para a prostituição. No caso de Joana, aparentemente ela parece estar numa situação menos desconfortável do que a amante de Lucas. Inscrita na categoria de serviçal, como a própria palavra designa, Joana continua sendo criada, embora seja uma pessoa de confiança de Isaltina, quase sua mãe. O que a preocupa é, paradoxalmente, ganhar a alforria. Ser livre e idosa no mundo da escravização não representa nenhum privilégio para ela, e sim a ameaça de ser lançada na *nebulosa* periferia social. Quanto à Quiquina, embora aparentemente transite livre pelo *núcleo*, é uma serviçal que dispõe de um bom relacionamento com uma integrante do *núcleo*, isto é, Rosalina, que a faz se sentir pertencente.

Referências

- CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- CHAUÍ, M. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DEL PRIORE, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- DOURADO, A. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- DOURADO, A. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DOURADO, A. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 52. ed. São Paulo: Global, 2013.
- REIS, R. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF, 1987.
- ROCHA-COUTINHO, M. L. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.



**“No artigo da morte”:
Guimarães Rosa dentro e fora das quatro margens**

***“In Article of Death”:
Guimarães Rosa Inside and Outside the Four Borders***

David Lopes da Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Arapiraca, Alagoas / Brasil

david.ufal@palmeira.ufal.br

<http://orcid.org/0000-0003-4766-0252>

Resumo: O ensaio intenta, na encruzilhada de vida e obra do escritor Guimarães Rosa, sugerir que os três dias que decorreram entre a posse na Academia Brasileira de Letras, numa quinta-feira, com a leitura pública do discurso “O verbo & o logos”, e o falecimento do autor, no domingo, estão alegorizados na decisão do personagem da estória “A terceira margem do rio” de “se permanecer (*demeurer*) naqueles espaços do rio”. Rosa, inúmeras vezes, segundo depoimentos de conhecidos seus, afirmara que tomar posse na Academia poderia matá-lo. Mesmo assim, mesmo tendo demorado (*demeuré*) quatro anos para se resolver, enfrentou a cerimônia. Como metodologia, o texto rosiano será lido ao lado dos de outros autores, como Blanchot e Derrida. A conclusão do artigo é que, assim como o pai do conto tomou em suas mãos o seu destino e “nunca falou mais palavra”, Rosa decidiu também calar-se para sempre ao finalmente tomar posse da Cadeira n. 2 da ABL.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; A terceira margem do rio; morte voluntária; Academia Brasileira de Letras; Maurice Blanchot.

Abstract: This essay looks into the crossroads of writer Guimarães Rosa’s life and work, to suggest that the three days between his swearing-in to the Brazilian Academy of Letters (ABL) on a Thursday, with the public reading of the speech “O verbo & o logos”, and his death on Sunday, are allegorized in the decision made by the character in the story “The third bank of the river” to “stay in those spaces of the river”. According to statements from acquaintances of the writer, Rosa had said countless times that entering the Academy could kill him. Although it took him four years to get the resolve, he faced the ceremony. According to the adopted methodology, the Rosian text will be read alongside that of other authors, such as Blanchot and Derrida. The article reaches the conclusion that, just as the father of the short story took his fate into his own hands and “never spoke another word”, Rosa also decided to fall silent forever when he finally took possession of the Seat n.2 of the ABL.

Keywords: Guimarães Rosa; The Third Bank of the River; voluntary death; Brazilian Academy of Letters; Maurice Blanchot.

Morrer
É uma arte, como tudo o mais.
Nisso sou excepcional.

(Sylvia Plath)

É preciso ao menos a gente se dispor
para morrer em estado de mocidade.

(João Guimarães Rosa)¹

Ele tinha portanto deixado o mundo,
morrendo antes de morrer, não por um
outro mundo, mas por um não-mundo
para além da vida; não por um para-
além transcendente nem por um para-
além de que nos falam as religiões e as
metafísicas, mas por um aqui-em-baixo
sem mundo, um para-além-aqui-em-
baixo, um sem-mundo a partir do qual
aquele que está já morto regressa já,
como um espectro.

(Jacques Derrida)

Mas, então, ao menos, que, no artigo da
morte, peguem em mim, e me depositem
também numa canoinha de nada.

(João Guimarães Rosa)²

1 Introdução

Em 16 de novembro de 1967, Guimarães Rosa, em sua última aparição pública, pronuncia um elaborado discurso intitulado “O verbo & o logos”, requisito para a posse da Cadeira n. 2 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Então, se cala. Sua morte, de fato, advém três dias depois,

¹ *A fazedora de velas* é um projeto de romance de que restaram apenas anotações manuscritas no espólio do autor. A frase citada consta na pasta JGR-M-14,11A, p. 1, no IEB-USP (apud BAIÃO, 2020, p. 195).

² Ponchirolli (2006, p. 110) dá a locução “no artigo da morte” como “derivado do latim ‘in articulo mortis’ (‘em artigo de morte, isto é, no momento de morrer’)”. No *Aurélio* (FERREIRA, 1986, p. 177): “*Em artigo de morte*. Prestes a expirar; quase morrendo”.

no domingo. Aventamos, neste ensaio, aproximar este final de sua vida da estória “A terceira margem do rio”, imaginando que a morte do escritor – previamente tão anunciada por ele como resultado quase certo da posse – teria vindo da percepção de nada mais ter a dizer ou escrever depois disso. Por isso o adiamento quase perpétuo da cerimônia, marcada para logo após a publicação de *Tutameia*. Neste livro as estórias já se condensam a ponto de, na entrevista para a TV alemã, em 1962, ainda sobre o *Primeiras estórias*, o autor ter sugerido que a forma de seus contos, já menores em extensão nesse penúltimo livro, doravante poderia reduzir-se “até o hieroglifo” (OUTRO..., 2013).

Em “A terceira margem do rio”³, é só o pai que “nunca mais falou palavra” (§ 8)⁴, pois o filho, após falir no projeto de substituí-lo, afirma “Sou o que não foi, *o que vai ficar calado*” (§ 15, grifo nosso), sendo a testemunha da ação do pai e o responsável, *a posteriori*, por todo o relato. De um lado, o filho teme “abreviar com a vida” (§ 15), pois é “homem de tristes palavras” (§ 12); já o pai, nunca tendo sido “mais triste” (§ 1) do que as outras pessoas, “nada não dizia” (§ 2)⁵, *decidindo-se* pelo silêncio, tendo se preparado para isso ao mandar fazer para si uma canoa⁶. E, hipótese nossa então, Rosa também, com o “Discurso de posse” (ou já mesmo com o conto), falando *da* sua morte (no sentido de *a partir* da sua morte), do “instante da

³ Publicado pela primeira vez em *O Globo*, em 15 de abril de 1961 (p. 9-10).

⁴ Todas as citações do conto “A terceira margem do rio” serão seguidas apenas do parágrafo do texto a que pertencem, a fim de que o leitor possa identificar mais facilmente se estão mais para o final ou mais ao começo da estória. O conto tem no total quinze parágrafos.

⁵ Outra leitura do trecho pode ser: “Do ponto de vista da lógica, duas negativas correspondem a um positivo. Sob esse prisma, ‘nada não dizia’, representa que ele, algo dizia” (LOIS, 1995, p. 247, nota 6). No entanto, como veremos, não adotamos neste artigo esse ‘ponto de vista da lógica’. Cf., sobre a mesma passagem: “a alteração da ordem da frase negativa, cuja forma comum, normal, no português do Brasil seria adv. negativo + verbo + adv. negativo, alterada no texto para adv. negativo + adv. negativo + verbo, cria todo o efeito de sentido do silêncio do personagem” (LEITE, 2008, p. 72).

⁶ Terezinha Zimbrão da Silva aproxima a atitude do pai ao conceito hinduísta *samnyasa*, “renúncia”, “um fim perfeitamente respeitável para uma vida produtiva”: “Note-se então que, diferente do pai, sujeito ativo da própria vida que foi ao encontro da morte por sua vontade, o filho assume uma atitude passiva. Como não se preparou para morrer, uma vez que nem chegou a viver, ele é que vai ser encontrado pela morte: pego de surpresa, somente depois de morto será depositado em uma canoa no rio.” (SILVA, T., 2018, p. 163). Antelo (2015a) associa a estória ao *wu-wei*, de Lao-Tsé, recuperando a menção que o próprio Rosa faz à expressão chinesa no “Discurso de Posse”, quando se pergunta se Getúlio Vargas praticaria o “*wu-wei* – ‘não-interferência’, a norma da fecunda inação e repassado não-esforço de intuição” (ROSA, 1967).

minha morte doravante [*désormais*] sempre iminente” (BLANCHOT, 2003, p. 25), “decidiu um adeus para a gente” (§ 3), “nem falou outras palavras” (§ 3), abandonando em definitivo o verbo e o logos.

2 “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”⁷

Talvez o protótipo ocidental da decisão de abandonar a fala seja Crátilo,⁸ o qual, segundo Aristóteles, “acabou por se convencer de que não deveria nem sequer falar” (*Metafísica*, Livro Gamma, 5, 1010a12). Logo antes, o estagirita afirmara que “Se o adversário não diz nada, então é ridículo buscar uma argumentação para opôr a quem não diz nada, justamente enquanto não diz nada: ele, rigorosamente falando, seria *semelhante a uma planta (hómoios gàr phytô)*” (1006a13-14, grifo nosso).

⁷ “Recordo-me de um verso de Gertude Stein: *A rose is a rose is a rose*. Por que ele nos perturba? Por ser o lugar de uma contradição perversa. De um lado, ele diz da rosa que nada podemos dizer, a não ser ela mesma, e que assim ela se declara mais bela do que se a nomeássemos bela; mas, por outro lado, pela ênfase da reiteração, ele lhe retira até mesmo a dignidade do nome único que pretendia mantê-la em sua beleza de rosa essencial. O pensamento, pensamento de rosa, resiste efetivamente aqui a todo desenvolvimento – chega a ser pura resistência; *a rose is a rose is a rose*: isso significa que podemos pensá-la, mas não podemos representar-nos nada a seu respeito e sequer tampouco defini-la” (BLANCHOT, 2010, p. 90).

⁸ Jacques Rancière (2018, p. 89) percebe a diferença entre o rio famoso de Heráclito e o de Rosa: “O meio do rio é o ponto inexistente onde os paradoxos heraclitianos são negados por um paradoxo superior, o ponto onde o rio não corre” (assim avançamos na asserção de Marcelo Marinho (2001, p. 89) de que “o escritor mineiro não faz segredo de suas amarras à filosofia heracliteana”). Devemos a comparação entre o filósofo Crátilo e o “nosso pai” do conto em estudo a Mendonça (1996, p. 25). No entanto, é Marcelo Marinho (2002, p. 260) quem estabelece, embora em sentido um pouco diverso, uma “confluência explícita entre *Grande Sertão e Crátilo* de Platão”. O intérprete defende que a obra magna de Guimarães Rosa é uma declaração de guerra contra a posição de que os signos linguísticos seriam meramente “arbitrários”. A questão parece ser a de que o personagem Crátilo, da obra homônima de Platão, difere muito do Crátilo que é exposto no Livro Gamma, da *Metafísica*: “We are left with the Cratylus of Plato on the one hand, the Cratylus of Aristotle on the other. That the two are not identical” [“Somos deixados com o Crátilo de Platão, em uma mão, e o Crátilo de Aristóteles, na outra. Esses dois não são idênticos”], conclui Kirk (1951, p. 253), pois o Crátilo aristotélico, que recusa a fala, não poderia discutir a arbitrariedade ou não dos signos linguísticos no Diálogo platônico. Em resposta ao artigo de Kirk, Allan (1954, p. 284) defende que o personagem de Platão (e mesmo o que aparece na *Metafísica*, Livro Alfa) seria Crátilo ainda jovem, enquanto o de Aristóteles, no Livro Gamma, já “an older man” [“um homem mais velho”].

Rosa, no “Aletria e hermenêutica”, cita o sofista Protágoras: “O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” (ROSA, 1976, p. 8) – isto é, o mesmo Rosa que, vestido de Jó Joaquim,⁹ afirma-se “contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou” (ROSA, 1976, p. 40)¹⁰. Ora, nossa hipótese é justamente que o próprio Rosa tornou-se, então, nesse sentido, rigorosamente semelhante a uma planta (uma *flor*, no caso), e, se a interpretação mais corrente da tal “terceira margem” do conto em pauta é aproximá-la da morte¹¹, o escritor mineiro, alegorizado aqui na figura do pai, *decide-se*, ao tomar posse na ABL, por seu silêncio e sua morte, a fim de não mais ser um Rio-baldo¹², “rio interrompido, represado, falho” (STERZI, 1999, p. 30), para tornar-se assim um Imortal.

Começemos pelo depoimento do filósofo, e amigo do escritor mineiro, Vilém Flusser, publicado logo após a morte de Rosa:

Abrigo [eu, Flusser], em consequência, dois conceitos de imortalidade: a imortalidade para mim seria a minha morte como apenas crise. A imortalidade para os outros é a minha morte como crise para os outros.

⁹ “Jó Joaquim seria então um *alter-ego* de G. Rosa, um seu duplo” (ROCHA, 2009, p. 124).

¹⁰ Jacques Rancière (2018, p. 80) detecta, nos contos das *Primeiras estórias*, “uma vida que, precisamente, não tem margem, contrariando assim o princípio aristotélico de toda ficção”. Cf., sobre a forma das correlações em Rosa como “Não aristotélica, não clássica e não realista”, Hansen (2012). Ainda está por se fazer a relação entre “A terceira margem do rio” e o conceito de “*khôra*”, que Derrida recupera do *Timeu* platônico. “*Khôra*” é apresentada como um “*trítion génos*” que desafia a “lógica de não-contradição dos filósofos”: o “discurso quase proibido sobre *khôra*, [que] não seria talvez somente o abismo entre o inteligível e o sensível, entre o ser e o nada, o ser e o menor ser, nem mesmo talvez entre o ser e o ente nem mesmo ainda entre *logos* e *mythos*, mas entre todos esses pares e um outro que não mais seria sequer *seu* (*deles*) outro.” (DERRIDA, 1995a, p. 32). Cf. “O *trítion génos* não é, a rigor, um *genos*, porque é singular, nomeia um indivíduo único e delimita um sítio à parte, afastado, recuado, separado.” (ANTELO, 2015b, p. 24). Cf. tb., sobre *khôra* e o espaço do *Grande sertão*, Finazzi-Agrò (2002).

¹¹ O “vinhático” (§ 2) de que é feita a canoa, poderíamos, talvez, aproximar, por paronomásia, de “viático”, cujo significado, segundo o *Houaiss* (2001) é “sacramento da comunhão ministrado em casa aos enfermos impossibilitados de sair ou aos moribundos; nosso-pai”.

¹² O “boca de papel”, na expressão de João Adolfo Hansen (2000), semelhante a Platão, a quem o filósofo cínico “Diógenes também censurava” “por ser excessivamente falante” (DIÓGENES LAËRTIOS, 2008, p. 159). Cf. “O livro todo [*Grande sertão: veredas*] é basicamente ele, Riobaldo: ‘Muito falo, sei; caceteio’” (MASSUNO, 2011, p. 136). Curiosa coincidência, insignificativa provavelmente, nesse pequeno trecho, são os dois sinônimos utilizados para se referir ao órgão sexual masculino, “falo” e “cacete”.

A decisão para a definitividade da minha morte é a decisão em prol da minha imortalidade para os outros. Mas terei, para essa decisão, abandonado o primeiro conceito da imortalidade?

Este foi o tema de uma das minhas últimas discussões com Guimarães Rosa.

Para ele, as duas imortalidades estão em conflito. Ou uma ou a outra. Se viso a imortalidade para os outros, ponho a periclitara a “imortalidade da minha alma”. Estas são as suas palavras: “a obra de Guimarães Rosa está ameaçando a minha alma eterna”. *Declara-se pronto a sacrificar todos os seus livros ao esquecimento, pois isto implicaria a sua imortalidade como alma* (FLUSSER, [2014a?], grifos nossos).

Ao decidir tomar posse na ABL, decisão em prol da sua imortalidade para os outros (o que significou a decisão para a definitividade de sua morte), Rosa sabia que a imortalidade de sua alma já não era mais possível: não havia como “sacrificar todos os seus livros ao esquecimento”, pois, mais do que ninguém, ele deveria reconhecer que não mais podia voltar atrás, isto é, não ter escrito a sua sofisticadíssima obra, a qual nos encanta até hoje. Por conseguinte, agora, resta apenas decidir-se a parar, dar-se por satisfeito, e retirar-se, digna e honestamente, o que levaria, como sabemos, somente três dias para acontecer.¹³

Assim, se na canoa do conto pode ser encontrado “o simbolismo para um caixão” (PIRES; MENDES, 2013, p. 77)¹⁴, Rosa alcança a “sabedoria definitiva” de Flusser (1965, § 8.004): “deveríamos aprender, finalmente, a calar, a não ser talvez, a articulação do último desejo: venha, doce morte”. Decidindo-se, enfim, a tomar posse na Academia, articulou esse desejo: “A mente entrou, de cabeça erguida e de olhos abertos, digna e honesta, para o colo da morte. Serena e calma escolheu a morte. Esta a meta do caminho da filosofia: o suicídio digno e honesto [sic]” (FLUSSER, 1965, § 8.211).

Com isso, não pretendemos, evidentemente, sugerir que Rosa teria se suicidado “levantando a mão sobre si mesmo”, como diz o título do livro

¹³ Cf.: “[...] e como a tragédia de Rosa (tão impressionantemente demonstrada pela sua morte) é a sua convicção de que a imortalidade de Rosa (do famoso autor e membro da Academia dos Imortais) mata a verdadeira imortalidade daquela ‘alma’ sem nome que é ele no fundo. Não é exagero dizer que Rosa ‘se rendeu’, isto é, ‘rendeu a alma’, ao se ter tornado oficialmente imortal num sentido inteiramente nefasto para ele” (FLUSSER, 2007, p. 132).

¹⁴ Dentre tantas interpretações já realizadas para essa canoa, citemos também, somente, na contramão, a “de um berço redescoberto que ora evoca o seio, ora o útero” (ALVES, 2019, p. 52).

de Jean Améry (2005), mas apenas lembrar que ele, repetidas vezes, afirmou temer que a posse na ABL o levasse ao perigo real de morrer, como atestam depoimentos de amigos seus¹⁵. E resolveu-se, mesmo assim, mesmo tendo adiado por quatro anos, a proferir o discurso que o mataria.

Todavia, ainda que muito provavelmente, de fato, não tenha se suicidado no sentido estrito do termo, não deixou de incorrer na “morte voluntária”, de que fala Nietzsche:

[P]ara Nietzsche, a “morte voluntária” é aquela que vem no “tempo certo” porque “eu quero”. A maneira de querer a morte agora distingue-se daquela cultivada pelos pregadores da morte. Antes de desejar a morte porque se morre, o adepto da morte voluntária quer a morte para afirmar a si mesmo. Deixa de fazer sentido tomar a morte por um estranho que rouba a vida, pois ela é sempre a “minha” morte, ou seja, algo de intrínseco ao meu próprio ser. Portanto, o excessivo apego à longevidade passa a ser condenável. No entender de Nietzsche, quando não é mais possível viver “orgulhosamente”, deve-se optar por “morrer orgulhosamente” (NASSER, 2008, p. 106-107).

Por outro lado, se uma grande luta de Rosa foi contra sua própria e confessada soberba, e chegamos a concluir, em outros lugares¹⁶, que a escritura do conto “Os chapéus transeuntes”, em 1963¹⁷, servira como uma

¹⁵ Cf. “Rosa declara, nas mais diversas ocasiões, que poderia suportar a cerimônia de posse, mas que temia a chegada do dia seguinte” (MARINHO, 2008, p. 63). Cf. também Marinho e Silva (2019a).

¹⁶ Cf. Silva (2017/2018, 2020a), onde desenvolvo a interpretação do último texto de ficção mais longo que Rosa publicou em vida. Os primeiros projetos para sua elaboração devem datar, seguramente, pelo menos, de 1961, sendo contemporâneos, portanto, dos concisos contos de *Primeiras estórias*, e tendo sido burilado, então – e seu tema, a soberba, indubitavelmente presente no íntimo do escritor, soberbo confesso, durante esse período – por mais de um ano. “Os chapéus transeuntes” é inexplicavelmente ignorado pela imensa fortuna crítica a respeito do autor. Além dos meus poucos ensaios, há somente um único artigo, de 2017, que se dedica exclusivamente a ele, e menos de meia dúzia de estudiosos que o abordaram de forma restrita, pois em mistura com outras obras. Cheguei a aventar, em Silva (2020a), a existência de um *tabu* dos rosianos em torno dessa singularíssima novela – originalmente capítulo de livro coletivo –, de tema tão caro ao autor, de estilo tão diverso de suas outras obras, e cuja exuberância linguística tentei demonstrar em Silva (2022a), averiguando, inclusive, que dos nove textos que compõem o póstumo *Estas estórias*, é ela que, proporcionalmente, possui o maior número de entradas, neológicas ou não, definidas no fundamental *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins – muito mais até que o celeberrimo “Meu tio o Iauaretê”.

¹⁷ O datiloscrito final de “Os chapéus transeuntes”, mantido no acervo do IEB-USP, tem a data de 21/04/1963, e a eleição da ABL ocorreu em agosto, para a vaga aberta em 31 de março do mesmo ano.

espécie de contrição autoimposta desse pecado (o que teria possibilitado, inclusive, a partir de nossa hipótese, finalmente o sucesso na eleição da ABL, ao contrário do que ocorrera em 1957, quando ainda estaria dominado pela *hýbris* devida aos reconhecidamente soberbos livros do ano anterior), talvez o projeto de redenção tenha vindo já em 1961¹⁸, na figura do pai de “A terceira margem do rio”, pois, ainda segundo Flusser (1965, § 7.308),

A mente autenticamente humilde se cala. Esse silêncio da mente é o fim da soberba. Soberba é falar, é articular, é criar. Soberba é língua. A humildade se cala. Esse silêncio é o fim do diabo. Nesse silêncio, que é o silêncio da contrição, a mente se dilui de todo diferente. É o silêncio sagrado.

E continua o filósofo tcheco-brasileiro: “Tal vivência da liberdade (sou irresponsável, não dependo, não sou definido = limitado) se realiza pelo ato do suicídio que é o ato de suprema liberdade. [...] dar-se à morte é liberdade” (FLUSSER, Da imortalidade (I)).

É assim, com este projeto biopoético de alcançar a imortalidade, o qual, segundo nossa hipótese, está delineado desde os escritos de sua juventude¹⁹, que Rosa talvez também afirmasse, em seu íntimo, com Foucault, ser

[...] partidário de um verdadeiro combate cultural para re-ensinar às pessoas de que não há uma conduta que seja mais bela, que, por conseguinte, mereça ser refletida com tanta atenção, quanto o

¹⁸ Como chegamos a tentar demonstrar em Silva (2020b), tomando todo o conjunto do *Primeiras estórias*. Falando desse livro, Flusser (2007, p. 138) comenta que “Rosa tinha ‘vendido a sua alma verdadeiramente imortal’ à sociedade brasileira. A Academia de Letras disto era a prova. Não mais havia saída, a não ser o enfarte”.

¹⁹ Em Marinho e Silva (2019b), nos perguntamos: “Uma das questões que hipoteticamente seria necessário explorar é, dado o autobiografismo ‘irracional’ inerente a toda a obra de Guimarães Rosa, *quando* ele teria eventualmente concebido e consolidado o seu pacto biopoético a fim de alcançar a imortalidade. Seria legítimo supor que tal evento teria ocorrido entre o concurso de contos de 1937 (Rosa obtém o segundo lugar) e a publicação de *Sagarana* (1946)?”. Ademais, inferimos que o “projeto de pervivência” de Rosa remonta ao momento em que ele deixou de considerar a escrita como atividade meramente diletante, portanto, possivelmente quando inscreve seu livro de contos no concurso de 1937, ainda que tenha restado a chance de esse projeto ter sido concebido pelo autor já desde seus primeiros contos publicados em jornal, como “Chronos kai anagke”. Cf.: “Do filósofo, do grande filósofo, espera-se uma postura, não necessariamente uma postura determinada e rígida, mas uma postura que se adéque a um jogo em que se aposta a obtenção de uma glória póstuma. Heidegger, bem como outros filósofos, já se credita uma glória póstuma. Heidegger já fala para além de sua morte, de certo modo ele nega a sua morte, ele já se vê na História da Filosofia” (RIOS, 2006, p. 92).

suicídio. *Seria necessário trabalhar seu suicídio por toda a sua vida*” (FOUCAULT, s/d(a), p. 7-8, grifo nosso)²⁰.

E, paralelamente ao tema-tabu do suicídio, há o do silêncio voluntário, “o abandono à vertigem suicida do puro silêncio” (SONTAG, 1987, p. 31), a “retórica suicida do silêncio” (STEINER, 1988, p. 70), como o do pai do conto, transformado também em tabu pelas outras personagens (“Nós [a família], também, não falávamos mais nele” (§ 8)):

Eu penso que o silêncio é uma das coisas às quais, infelizmente, nossa sociedade renunciou. Não temos uma cultura do silêncio, assim como não temos uma cultura do suicídio. Os japoneses têm [...]. O silêncio é, penso, algo que merece ser cultivado. Sou favorável que se desenvolva esse êthos do silêncio (FOUCAULT, s/d(b), p. 2).

Nesse sentido, “A terceira margem do rio” é um texto de “testamento”²¹, como atesta logo a primeira linha da estória: o pai é dito “cumpridor” (§ 1), palavra que, segundo o *Houaiss*, tem o significado também de “que ou quem executa testamento; testamentário”. Como o pai não morre efetivamente no conto, a narração é *o instante da minha morte*²² dele, o testamento “autobiotanográfico” (DERRIDA, 2004, p. 77) deixado por Rosa, que navega tranquilamente, serenamente, decididamente, à espera de *sua* própria morte. Assim, o conto termina aparentemente como o “Meu tio o Iauaretê”²³:

Morrer, aqui [em MTOI], como viver, parece ser uma aporia insuportável. Uma impossibilidade da fala enquanto enunciação do sujeito, do eu. Narrar/falar aqui é uma impossibilidade abissal que só admite a iminência da morte ou o embate violento, pois não há passagem no abismo que se tece, só há o impossível de uma fala que se destrói ao falar. Uma presença que se apaga justamente enquanto presença. Falar assemelha-se a morrer, a lançar-se no abismo (GODINHO, 2014, p. 32).

²⁰ Grifamos o texto de Foucault porque acreditamos que foi exatamente isso que Rosa fez, por toda sua vida.

²¹ Cf.: “a forma da narração [de “A terceira margem do rio”]: o *testamento*. O telos da narração do filho é o cumprimento póstumo da missão que não cumpriu em vida. Trata-se de fazer, depois de morto [?], depois de incapaz de responder por si mesmo, o que não foi capaz de fazer vivo” (BAPTISTA, 2016, p. 187, grifo nosso).

²² Título do livro de Blanchot analisado por Derrida em *Demeure*.

²³ Publicado originalmente na revista *Senhor*, em março de 1961, no mês anterior portanto à publicação de “A terceira margem do rio” em *O Globo*.

No entanto, é evidente que há diferença entre o final dos dois contos: em “Meu tio o Iauaretê”, “Ao invés do silêncio, o balbucio daquele que, não sabendo mais falar, não pode calar-se” (BYLAARDT, 2008, p. 59). Por conseguinte, a experiência de “A terceira margem do rio”, embora o narrador diga que o pai estava “com aspecto de bicho” (§ 9), é ainda mais radical que a do outro conto²⁴, pois nela há a *recusa* total do pai à fala, e não existem, como tenta fazer o sobrinho-do-Iauaretê, *explicações*: ele “suspendeu a resposta” (§ 3). Contradiu assim

um certo conceito determinado e historicamente limitado da democracia, aquele que a liga ao conceito de um sujeito calculável, contável, imputável, responsável e devendo-responder [*devant-repondre*], devendo-dizer [*devant-dire*] a verdade, devendo testemunhar segundo a fé jurada (“toda a verdade, nada além da verdade”), perante a lei [*devant la loi*], devendo desvendar o segredo (DERRIDA, 1995b, p. 48).

E mais: o pai não morre, continua vagando pelo rio, e nem sabemos o que sente diante da covardia final do filho. Se podemos aproximar este filho, por ser o narrador, ao sobrinho-do-Iauaretê (além das culpas em comum que ambos, como também Rio-baldo, carregam), este é assassinado, enquanto aquele contempla o suicídio.

Para Derrida (2004, p. 70), “só um morto é imortal – por outras palavras, os imortais estão mortos”. Não havia como evitar, continua o filósofo: “eu sou imortal porque estou morto” (p. 71). Isto é, ao finalmente tornar-se Imortal, Rosa tem de morrer: “Ele chega a amar essa morte” (DERRIDA, 2004, p. 73). “Ele tinha, portanto, deixado o mundo, morrendo antes de morrer” (p. 74)²⁵. Assim, voltando ao conto, pai e filho são, ambos, Rosa, pois, embora *travessia* seja palavra caríssima ao autor mineiro, não é isso que faz o pai no conto, tampouco o filho, embora de formas opostas: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (§ 15), bem como o mesmo filho ressoa o título da obra de Derrida em pauta: “esta vida era só o demoramento” (§ 12). Uma vida, a de Rosa (a dos dois personagens do

²⁴ O sobrinho-do-Iauaretê, por exemplo, é encontrado por seu visitante devido à fogueira que acendera, enquanto o “nosso pai” “nunca mais riscou um fósforo” (§ 8).

²⁵ Cf., *infra*, o que chamamos de “ato falho” de Rosa no “Discurso de posse”.

conto), que se constitui em texto e que, portanto, quando nada mais resta a ser dito, silencia-se²⁶.

Lembrando Blanchot de *A conversa infinita*, “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte”, ou seja, “a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte” (ANDRÉ; SOUZA, 2020, p. 43-44).

Pois, se “no mais das vezes, a morte voluntária não é necessariamente um gesto desesperado ou impensado, e sim uma atitude lúcida e consciente” (ANDRÉ; SOUZA, 2020, p. 37), a morte de Guimarães Rosa é ainda mais singular, pois é o entrelaçamento de toda a sua obra e a coroação de um projeto quase inacreditavelmente planejado²⁷: apenas para refrescar a memória, citemos a famosa sentença do final de “O verbo & o logos” “As pessoas não morrem, ficam encantadas” (ROSA, 1967), a qual entra para a posteridade assim que enunciada. O autor segurou-a durante mais de quarenta anos, tendo-a dito em uma ocasião, em 1926, no velório de um colega de faculdade em Belo Horizonte, e deixado para proferi-la novamente somente agora, impactante, no limiar de *sua* própria morte... Teria ele predito que essa frase seria tão, tão relembada pelos tempos afora? E que os jornais do dia seguinte repercutiriam que ele teria *previsto* a própria morte²⁸?

3 Soberba, silêncio, morte e... livro?

Repitamos ainda uma vez Flusser: “Soberba é falar, é articular, é criar. Soberba é língua. A humildade se cala. Esse silêncio é o fim do diabo”.²⁹

²⁶ Cf. a entrevista de 1966, a Fernando Camacho, referindo-se ao *Primeiras estórias*: “É um livro escrito depois de eu ter sofrido muito. Estive doente, passei um ano sem escrever, compreende? Eu tinha já uma outra maturação, a maturidade do sofrimento. *Já estava realizado [...]*” (CAMACHO, 1978, p. 44, grifo nosso).

²⁷ “Tel un démiurge de lui-même, le romancier-ambassadeur, l’auteur de sa propre trame biographique (et peut-être de son propre dénouement) fait preuve d’une rare habilité à concevoir et à matérialiser son propre destin” [“Como um demiurgo de si mesmo, o romancista-embaixador, o autor de seu próprio enredo biográfico (e talvez de seu próprio desfecho) mostra uma rara capacidade de conceber e materializar seu próprio destino”] (MARINHO, 2019, p. 122, tradução nossa).

²⁸ César e Marinho (2017, p. 124) recuperam os jornais que noticiaram o falecimento de Rosa, invariavelmente lembrando que ele “tinha medo de se empossar e morrer”, como diz o *Estadão* de 21/11/1967, ou que “receava tomar posse e falecer pouco depois”, em *O Globo* de 20/11/1967.

²⁹ No último volume do projeto *Homo sacer*, Giorgio Agamben instaura o conceito de “potência destituente” próximo ao de “inoperosidade”, uma “potência que, enquanto mantém

Aludimos, *supra*, a outros trabalhos nossos em que pretendemos trazer à luz a manifesta soberbia do homem Guimarães Rosa (que atravessa toda sua obra, por isso a impossibilidade de dissociar uma e outra, e o ganho em lê-las conjuntamente para melhor compreender esse fenômeno tão complexo que conhecemos sob esse nome próprio, “Guimarães Rosa”), como admitia em sua própria pessoa esse então chamado “pecado capital”³⁰.

No final do mesmo “Discurso de posse”, Rosa parece cometer um ato falho, através de uma única palavra: “Deferidos, entretanto, à simpatia dos vivos. Vós.” (ROSA, 1967). Aqui, após colocar-se junto àqueles que ocuparam a Cadeira n. 2 (mortos, por óbvio), ele ao mesmo tempo já se situa no lado contrário aos “vivos”, que são o “Vós”³¹.

E, embora sempre descrito como um “homem bom”, sua soberbia é que lhe permite levar a cabo o intento tão longamente planejado:

El hombre de instintos comprometidos por la bondad no interviene en su destino ni desea crearse otro; sufre el suyo, se resigna y continúa,

firme a própria impotência ou potência de não, expõe a si mesma em sua não-relação com o ato” (AGAMBEN, 2017, p. 308), o que pode estar perto da atitude do pai da estória rosiana. Especialmente interessante para o estudo desse conto é o capítulo “Exílio de um só junto de um só”, em que recupera a fórmula plotiniana segundo a qual “a condição de negatividade e de abandono que ele [o exílio] expressa parece transmutar-se num estado de ‘felicidade’ (*eudaimonon bios*) e de ‘leveza’ (*kouphisthesetai*)” (AGAMBEN, 2017, p. 264). Cf.: “Plotino manifesta em seus escritos uma predileção especial pelas plantas, que, pelo contrário, em Aristóteles cumprem costumeiramente papel de paradigma negativo com relação ao homem” (AGAMBEN, 2017, p. 244). Cf.: “A resistência inoperante desse mesmo pai [de “A terceira margem do rio”] é potência de fazer ao não fazer [...], seu alvo não é o da rebeldia despropositada, mas a escolha de uma vida que consiste em não escolher. O silêncio como potência pressupõe uma ética que inopera a lei, visto que ele é esse *sem-lei* escorregadio que não pode ser captado/cooptado, ou seja, ele impede a sujeição” (RIBEIRO, 2014, p. 164, grifo do autor). É por isso que o pai do conto pode expressar uma “potência puramente destituente, ou seja, que não se conclu[i] em um poder constituído”, ao contrário do conceito moderno de “poder constituente”, que “destrói e recria sempre novas formas do direito, sem jamais o destituir definitivamente” (AGAMBEN, 2017, p. 300-301).

³⁰ Por exemplo: o editor do livro *Os sete pecados capitais*, que seria publicado em 1964, pediu a sete escritores de renome na época que cada um escolhesse o ‘seu’ pecado, para produzir um conto sobre o assunto. Segundo depoimento de Carlos Heitor Cony (que constava no site da ABL, mas foi retirado inexplicavelmente há alguns anos de toda a Internet), Rosa teria levantado a mão e pedido para ficar com a Soberbia. Indagado sobre o motivo da opção, respondera: “Porque eu sou soberbo”. Cf., sobre esse depoimento, Silva (2017/2018).

³¹ Cf. Silva e Vilar (2017, p. 124). Cf. os últimos versos do poema “Os três burricos”, em *Ave, palavra* (originalmente publicado em *O Globo*, a 1º de abril de 1961, uma quinzena antes de “A terceira margem do rio”): “Sendo bem isso ou, então / morto o que vivo está. / E os vivos, que longe vão?” (ROSA, 1970, p. 54).

lejos de la exasperación, de la arrogancia, de la malignidad que, en conjunto, invitan a la autodestrucción y la facilitan. La idea de apresurar su fin no le roza en manera alguna, tan modesto es. Se precisa, en efecto, una modestia enfermiza para aceptar morir de otra forma que por la propia mano (CIORAN, 1992, p. 44)³².

Mas também Sontag:

As pistas para a libertação final do artista, diante da necessidade de praticar sua vocação, provêm da observação de seus companheiros artistas e da comparação de si próprio com eles. Uma decisão exemplar dessa espécie [silenciar-se] só pode ser efetuada após o artista ter demonstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade. Uma vez suplantados seus pares pelos padrões que reconhece, há apenas um caminho para seu orgulho. Pois ser vítima de ânsia de silêncio é ser, ainda num sentido adicional, superior a todos os demais (SONTAG, 1987, p. 14)³³.

E assim retomamos “A terceira margem do rio”, podendo discernir melhor as figuras do pai e do filho: este, doente (“adoeci” (§ 15)); aquele, como Rosa, decente³⁴: “Se debería por decencia elegir uno mismo el momento de desaparecer” [“Dever-se-ia, por decência, escolher-se o momento de desaparecer”] (CIORAN, 1992, p. 35).

Por outro lado, já se ressaltou bastante, no aparato crítico sobre o conto, a palavra “invenção”, pertencente ao quarto parágrafo³⁵:

³² “O homem de instintos comprometidos pela bondade não intervém em seu destino nem deseja criar outro para si; sofre o seu, resigna-se e continua, longe da exasperação, da arrogância, da malignidade que, em conjunto, convidam à autodestruição e a facilitam. A ideia de apressar seu fim não lhe roça, de maneira alguma, tão modesto é. Precisa-se, com efeito, de uma modestia enfermiza para aceitar morrer de outra forma que não por sua própria mão” (tradução nossa).

³³ Veja-se que nem “matula e trouxa” (§ 3) o pai pegou, levando para a canoa apenas seu *chapéu*. “Só com o chapéu velho na cabeça” (§ 8). “Chapéu”, como se sabe, é, em Rosa, pelo menos desde a estória “Os chapéus transeuntes”, o símbolo por excelência da soberba (cf. SILVA, 2017/2018, 2020a). Já para Freud, “o chapéu é um símbolo dos genitais, sobretudo masculinos”, e “tirar o chapéu ao cumprimentar significa rebaixar-se ante a pessoa que se cumprimenta” (FREUD, 2010, p. 219-220).

³⁴ Ao final do conto, o filho diz que o pai “prova para cá” (§ 14). “Proa”, segundo o *Houaiss*, tem também o sentido figurado de “sentimento de orgulho, vaidade, presunção”.

³⁵ Ver, p. ex., o belo artigo de Clara Rowland (2019).

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a *invenção* de se permanecer³⁶ naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre³⁷ dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. *Aquilo que não havia, acontecia* (grifos nossos).

A expressão parece feita sob medida para Derrida, para quem “A invenção é um acontecimento” (DERRIDA, 2012, p. 241):

Para que haja acontecimento de invenção, é preciso que a invenção apareça como impossível; o que não era possível torne-se possível. Dito de outro modo, a única possibilidade da invenção é a invenção do impossível. [...] Se há invenção – talvez nunca haja invenção, do mesmo modo que nunca há dom ou perdão – se há invenção, ela não é possível senão à condição de ser impossível. Essa experiência do impossível condiciona a acontecimentalidade do acontecimento. O que chega, como acontecimento, não deve chegar senão ali onde é impossível. Se era possível, se era previsível, é que aquilo não chega (DERRIDA, 2012, p. 240-241)³⁸.

*

Em duas outras ocasiões, tivemos a oportunidade de demonstrar como, num caso, o conto “Desenredo”, de *Tutameia*, é crivado de referências ao universo literário, e daí seu caráter metalinguístico, como então concluímos (ver MARINHO e SILVA, 2019a)³⁹; além de que a própria coletânea inteira *Primeiras histórias* contém, pelo menos, sessenta expressões que pertencem ao campo estrito das Letras, sendo quinze vocábulos curiosamente registrados no *Houaiss* como do campo das Artes

³⁶ A tradução francesa do conto, por Inès Oseki-Depré, dá “*demeurer*” para “permanecer”. Não trabalhamos, neste artigo, com as traduções existentes, cuja análise pode ser vista em Machado e Simões (2021).

³⁷ O vocábulo “sempre” comparece cinco vezes no conto. Derrida associa-o ao “*aiôn*”, essa palavra grega que quer dizer o tempo, a duração da vida, a gestação, toda a vida, simultaneamente o tempo presente e a eternidade sem fim” (DERRIDA, 2004, p. 112). Sobre o “*aiôn*” ligado a Rosa, cf. Silva (2011).

³⁸ Relembremos as tantas falas de Rosa, especialmente na conversa com Lorenz: “Como romancista, tento o impossível” (LORENZ, 1994, p. 41); “Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito” (LORENZ, 1994, p. 45).

³⁹ Registramos dezessete referências, em um conto de duas páginas e meia.

Gráficas; somando a isso as dezenas de passagens secretas, especialmente desocultando relações do mundo da Literatura entre os vinte e um contos, e mais um depoimento do autor sobre o livro⁴⁰, passamos a tratar o volume de 1962 como “compêndio metaliterário” (SILVA, 2020b), o que nos permitirá, esperamos, valeremo-nos de um sentido específico registrado no dicionário *Houaiss* para a palavra *canoa*, crucial no conto em pauta: “peça de madeira que, na encadernação de livros, molda a curvatura desejada ao papelão da lombada”. Sendo assim, admitiremos, por metonímia, que a canoa do conto, além dos inúmeros sentidos já atribuídos a ela pela crítica especializada, pode também significar, simplesmente, *livro*.

Ademais, a “canoa”, na estória, tem sua sombra comparada a um “jacaré” (§ 3), e é famosa a declaração de Rosa de que “Gostaria de ser um crocodilo” (LORENZ, 1994, p. 37): agora, a “canoa” junta autor e obra em uma mesma imagem.

De volta então ao conto, contrariamente ao pai, que “se desertava” (§ 5) e se decidira pelo silêncio e pelo vagar perene em sua canoa-livro, tornada morada (*demeure*), onde desobra exilado esperando seu fim⁴¹, o filho, a quem devemos a narração dessa inquietante estória, é quem permanece (*demeure*) na margem e produz obra⁴². Consequentemente, Rosa pode ser encontrado tanto em um como no outro, o que escreve, assentindo assim com Evelina Hoisel (2006, p. 62), no “caráter biográfico de sua [de Rosa] escritura”, baseando-se especialmente, mas não só, nas declarações do autor feitas a Lorenz: “é impossível separar minha biografia de minha obra” ou “O escritor deve ser o que ele escreve”⁴³.

Mas, ora, se identificamos a canoa ao livro, evidentemente as “margens” adquirem também outro sentido: são as bordas das páginas, originalmente em branco, e onde é possível ao leitor *escrever na obra*

⁴⁰ “Quase cada palavra nele [*Primeiras estórias*] assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. [...] É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso”. Trata-se de trecho de carta do autor a seu tradutor francês Jean-Jacques Villard, escrita em 14/10/63 (apud NASCIMENTO; COVIZZI, 2001, p. 61).

⁴¹ Cf. o trecho da orelha da terceira edição (1963) de *Grande sertão: veredas*: “Miguilim tem prazo marcado para morrer e faz um contrato com Deus” (apud BAIÃO, 2020, p. 61).

⁴² Cf.: “[...] o pai, ‘nosso pai’, existe apenas pelo seu gesto na fala do filho” (ROWLAND, 2005, p. 4).

⁴³ Excertos da entrevista que Rosa concedeu a Gunter Lorenz, em 1965 (apud HOISEL, 2006, p. 58-59).

alheia. Anota-se, comenta-se, faz-se marcas, assim como Rosa mesmo costumava fazer nos livros que lia⁴⁴. E, aliás, uma página não tem três margens, mas *quatro* – como os “Prefácios” de *Tutameia*⁴⁵... Multiplicam-se as margens porque, “da forma como cursava no rio” (§ 5), esse curso do pai exige, como Rosa expressa na entrevista a Lorenz, que o leitor deve “completar junto com o autor um determinado livro” (LORENZ, 1994, p. 40). No entanto, apesar de ter redigido seu trabalho do curso – o conto –, o filho acaba mesmo por ser reprovado no teste final, como normalmente se entende o termo do enredo?⁴⁶ É possível separar o filho que narra a estória do filho que falha ao não assumir o lugar do pai?⁴⁷ Se pensamos a canoa como o livro, evidentemente não, pois se o filho fracassa em substituir o pai na canoa, é ele quem escreve nas margens do rio, completa o livro; para tanto tendo de escapar “num procedimento desatinado [*demeuré*]” (§ 14): a vida toda ele permanece [*demeure*] ali (“Eu permaneci, com as bagagens da vida.” (§ 11)), e no instante decisivo ele fugiu alucinado [*demeuré*], a fim de dar forma ao que testemunhara, o que não seria possível se ele tomasse o lugar do pai. Por isso é curiosa a palavra que utiliza para expressar sua decepção para consigo mesmo, no final do conto: “Sou homem, depois desse *falimento*?” (§ 15, grifo nosso). Conhecendo o autor mineiro, não poderia ser uma *mot-valise* de ‘fala’ e ‘alimento’, já que ele, o filho, passou a vida

⁴⁴ Aqui, esperamos ter a justificativa do excesso de notas de pé de página deste ensaio: a valorização do paratexto, como anotações à *margem* do texto principal do artigo.

⁴⁵ Cf. um dos estudos clássicos sobre o conto, de Walnice Galvão: “Essa terceira margem tenta escapar a uma lógica binária a que a mente humana parece condenada. As duas margens, reenviando-se uma à outra, desembocam no devir: embora paradas, entre elas o rio corre, em perene continuidade; o que possibilita o surgimento de um terceiro termo, e daí por diante, até o enésimo” (GALVÃO, 1978, p. 38). A tradutora de Derrida para o inglês explica o porquê do número 4, em vez do 3, para desconstruir a metafísica: “*This passage from three to four may perhaps be seen as a warning to those who, having understood the necessity for a deconstruction of metaphysical binarity, might be tempted to view the number ‘three’ as a guarantee of liberation from the blindness of logocentrism*” [“Essa passagem do três para o quatro pode, talvez, ser vista como um aviso para aqueles que, tendo compreendido a necessidade de uma desconstrução da binaridade metafísica, sejam tentados a ver o número ‘três’ como garantia de liberação da cegueira do logocentrismo”] (JOHNSON, 1981, p. xxxii. Cf. SILVA, 1999). No conto, por duas vezes, a palavra “rio” aparece repetida quatro vezes em sequência: no décimo segundo parágrafo (“e o rio-rio-rio, o rio”) e no último (“rio abaixo, rio a dentro, rio a fora – o rio”).

⁴⁶ Cf.: “[...] os valores simbólicos [...] que a atitude do pai representava, foram ensinamentos, elaborados num verdadeiro ‘curso’ [...] de autoconhecimento e de busca” (PONCHIROLLI, 2006, p. 82).

⁴⁷ Cf.: “*Foi pai quem um dia me ensinou a fazer assim*” (§10, grifo do autor).

inteira alimentando o silêncio do pai? E o pai, por sua vez, que passou a vida alimentando o texto do filho? Rosa é ambos: o que se retira para viver o instante da sua morte, e o que nos conta, entre ficção e testemunho, esse seu próprio abandono.

4 Conclusão

Enfim, em nossa alegoria, é Rosa mesmo quem, então, na “estranheza dessa verdade” (§ 4), ocupa a canoa, por decisão livre, dominando sua própria natureza, decentemente navegando em direção ao que escolhera, lúcido e consciente, e, ao mesmo tempo, deixando antecipadamente registrado em livro o desenredo de sua morte. Por outro lado, se o “nosso pai” é realmente Rosa, logicamente “nossa mãe” corresponderá a sua esposa, Aracy, que “muito não se demonstrava” (§ 6), e que “sabia desse meu [do filho] encargo [de alimentar o pai], só se encobrando de não saber” (§ 6), cúmplice, portanto, do projeto biopoético nutrido pelo marido⁴⁸, personagem feminina que se modifica no decurso do conto em caminho também “para a silenciação” (PONCHIROLI, 2006, p. 62).

De mais a mais, assim como é a “relação, do eu narrador com o protagonista silencioso, que constitui a narração [do conto, e], o narrador é a Testemunha, aquele que viu” (ROWLAND, 2005, p. 5), “Derrida retira particular proveito reflexivo do fato de a narrativa blanchotiana [*O instante da minha morte*] dispor sobre um ‘limite indecidível’ a partilha entre ficção e testemunho” (FONTES FILHO, 2015, p. 30), o que, reportando novamente a Rosa, imbrica de vez obra e vida, o conto e o discurso de despedida, pois o “testemunho autobiográfico [...] manifestaria a verdade concedendo ao leitor a responsabilidade de recebê-la através da mentira ou da ficção” (FONTES FILHO, 2015, p. 31): o narrador do conto aprende a falar “mentira por verdade” (§ 10): “sou o que [de agora em diante (*désormais*)] vai ficar calado” (isto é, *depois* de findo o testemunho, a narração).

E Derrida retoma o último parágrafo de *O instante da minha morte*, de Blanchot: nele está inscrita a expressão “*seul demeure*” [“última morada”]. O filósofo explica: “a própria morte de quem morre” (DERRIDA, 2004, p. 84). Mas afinal quem morre no conto de Guimarães Rosa? O pai? O filho?

⁴⁸ Sobre o “projeto biopoético” de Rosa, a partir da leitura de “Os chapéus transeuntes” como “autoficção”, cf. Silva, 2022b.

Não: quem morre, de fato, mesmo, unicamente, é o Autor, ele, o próprio Rosa, que demorou apenas três dias (ou seis anos)⁴⁹ para ocupar sua última morada, no desejado jazigo perpétuo da Academia Brasileira de Letras.

Agradecimentos

Todos aqueles que escrevemos qualquer coisa sobre “A terceira margem do rio” demonstramos, com isso, em minha opinião, na prática, que talvez não tenhamos entendido nada de fato da estória. Este ensaio é meu texto de despedida, testamento e testemunho da minha de-missão, produzido concomitantemente ao processo que me aposentou oficialmente, em caráter permanente, das atividades universitárias e acadêmicas, ao ser declarado incapacitado para o trabalho por uma junta médica. Por isso, essa pequena canoa que ora apresento é dedicada aos infinitos colegas rosianos, que continuam, cada um a seu jeito, singrando corajosamente suas próprias terceiras margens e registrando-as por escrito, para dividi-las conosco no lado de cá.

Referências

AGAMBEN, G. *O uso dos corpos: homo sacer*, IV, 2. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALLAN, D. J. The Problem of Cratylus. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 75, n. 3, 1954. p. 271-287. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/292439>. Acesso em: 22 out. 2021.

ALVES, M. C. Dentro e fora da terceira margem: na margem do silêncio. *Revista terceira margem*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39. p. 50-70, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/19038/13577>. Acesso em: 22 out. 2021.

AMÉRY, J. *Levantar la mano sobre uno mismo: discurso sobre la muerte voluntaria*. Tradução de Maria Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Anglés. Valencia: Pre-textos, 2005.

ANDRÉ, W.; SOUZA, G. R. O suicídio na literatura. In: ANDRÉ; AMARAL, L. L. O.; PINEZI, G. *Literatura & suicídio*. Campo Mourão:

⁴⁹ “O tempo da *demourance* é incomensurável” (DERRIDA, 2004, p. 88).

- FECILCAM, 2020. p. 27-45. Disponível em: <https://campomourao.unespar.edu.br/editora/obras-digitais/literatura-suicidio>. Acesso em: 22 out. 2021.
- ANTELO, R. El *wu-wei* y la secesión de la historia. *Recial*, Córdoba, v. 6, n. 8, não paginado, 2015a. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12975/13193>. Acesso em: 25 out. 2021.
- ANTELO, R. Morte, mudança, loucura. In: CHIARA, A. C. R.; SANTOS, M.; VASCONCELLOS, E. (orgs.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015b. p. 11-46.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. 2 v.
- BAIÃO, L. S. *Do 'desejo de escrever' à 'escritura': o percurso de João Guimarães Rosa*. 2020. 228 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- BAPTISTA, A. B. Não ir a lado nenhum. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 34, ano XX, p. 173-190, jun.-dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14383/9619>. Acesso em: 22 out. 2020.
- BLANCHOT, M. A Rose Is a Rose... In: BLANCHOT, M. *A conversa infinita: a ausência de livro (o neutro, o fragmentário)*. Tradução de Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 85-92.
- BLANCHOT, M. *O instante da minha morte*. Edição bilingue. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- BYLAARDT, C. O. O desastre da escritura: “Meu tio o Iauaretê”. In: FANTINI, M. (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 45-61.
- CÉSAR, C. M.; MARINHO, M. A mídia e a construção de personagens de autoficção biográfica: uma leitura semântico-lexical de três notícias sobre a morte enigmática de João Guimarães Rosa. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 115-128, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/25640>. Acesso em: 22 out. 2021.
- CIORAN, E. Encuentros con el suicidio. In: CIORAN, E. *El aciago demiurgo*. Tradução de Fernando Savater. [S. l.]: Epub, 1992. p. 35-46. *E-book*. Disponível em: www.lectulandia.com. Acesso em: 22 out. 2021.
- DERRIDA, J. *Demeure*. Paris: Galilée, 1998.

DERRIDA, J. *Khôra*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995b.

DERRIDA, J. *Morada*. Maurice Blanchot. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Vendaval, 2004.

DERRIDA, J. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995a.

DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. *Cerrados*, Brasília, DF, v. 21, n. 33, p. 229-251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 22 out. 2021.

DIÔGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FEITOSA, C. No-nada. Formas brasileiras do niilismo. [S. l.], 2006. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/node/96>. Acesso em: 22 out. 2021.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FINAZZI-AGRÒ, E. Aporia e passagem: a sobrevivência do “trágico” em Guimarães Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 122-128, 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12390/9689>. Acesso em: 25 out. 2021.

FLUSSER, V. *A história do diabo*. São Paulo: Martins, 1965.

FLUSSER, V. Da imortalidade (I). [S. l.], [2014a?]. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art331.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.

FLUSSER, V. A morte de Guimaraes Rosa. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art24.html>. [S. l.], [2014b?]. Acesso em: 22 out. 2021.

FLUSSER, V. João Guimarães Rosa. In: FLUSSER, V. *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007. p. 129-142.

FONTES FILHO, O. Um indecível discurso do eu, entre ficção e testemunho: a propósito de Derrida leitor de Blanchot. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 29-43, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8164>. Acesso em: 22 out. 2021.

FOUCAULT, M. Entre o amor e os estados de paixão – conversa com Werner Schroeter. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. [Paris: Goethe Institute, 1982. p. 39-47]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/estadosdepaixao.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.

FOUCAULT, M. Silêncio, sexo e verdade – uma entrevista com Stephen Riggins. Tradução por Wanderson Flor do Nascimento. [Paris: Gallimard, 1994. p. 525-538. 4 v.]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/silencio.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.

FREUD, S. Uma relação entre um símbolo e um sintoma. In: FREUD, S. *Obras completas: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 12 v.

GALVÃO, W. N. Do lado de cá. In: GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 38-40.

GODINHO, J. B. A. “Meu tio o Iauaretê” e a experiência abissal. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 31-40, maio-ago. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6292>. Acesso em: 22 out. 2021.

HANSEN, J. A. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr.-jun. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11308>. Acesso em: 25 out. 2021.

HANSEN, J. A. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOISEL, E. *Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD-ROM).

JOHNSON, B. Translator’s introduction. In: DERRIDA, J. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. London: The Athlone Press, 1981. p. vii-xxxiii.

KIRK, G. S. The Problem of Cratylus. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 72, n. 3, p. 225-253, 1951. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/292074>. Acesso em: 22 out. 2021.

LEITE, M. Q. Muitas vozes em uma só: a terceira margem do rio. *Investigações – Linguística e Teoria Literária*, Recife, v. 21, n. 2, p. 57-80, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1418>. Acesso em: 22 out. 2021.

LOIS, M. H. V. O (dis)curso do rio e o silêncio da palavra. *Investigações – Linguística e Teoria Literária*, Recife, v. 5, p. 242-255, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1515/1181>. Acesso em: 22 out. 2021.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-61. 1 v.

MACHADO, E. B.; SIMÕES, A. L. M. As traduções francesas do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. *Macabéa*, Crato, v. 10, n. 2, p. 126-139, jan.-mar. 2021. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/3059>. Acesso em: 22 out. 2021.

MARINHO, M. A morte anunciada de Guimarães Rosa: “deixo a vida para entrar na história”. *Cultura Crítica*, São Paulo, n. 7, 1. sem. 2008. Disponível em: https://5a2cc6a1-207d-4153-b779-c5f9395b12ef.filesusr.com/ugd/2a264a_0cbc9c624d944a2f9033ab504de72d60.pdf. Acesso em: 22 out. 2021.

MARINHO, M. *Grnd Srt~*: vertigens de um enigma. Campo Grande: Letra Livre, 2001.

MARINHO, M. Platão, Rosa, o tecelão e seu texto: analogias discursivas entre Crátilo e o bardo Riobaldo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 257-263, 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12404>. Acesso em: 22 out. 2021.

MARINHO, M. Raconter sa mort, puis la vivre: “autobiographie irrationnelle” chez João Guimarães Rosa. *Études littéraires*, v. 48, n. 3, p. 117-132, 2019. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061863ar.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.

MASSUNO, T. F. Grande sertão: viagem rumo ao centro. *Estação literária*, Londrina, v. 8, p. 131-141, dez. 2011. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25735>. Acesso em: 22 out. 2020.

MENDONÇA, A. A margem à margem das margens. *Range rede*, Rio de Janeiro, n. 2, ano 2, p. 22-27, 1996.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

NASSER, E. Nietzsche e a morte. *Cadernos de filosofia alemã*, São Paulo, n. 11, p. 99-110, jan.-jun. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/67407/85777>. Acesso em: 22 out. 2021.

OUTRO Sertão. Direção de Adriana Jacobsen e Soraya Vilela. Vitória: Instituto Marlin Azul; Galpão Produções, 2013. (73 min).

PIRES, A. M. G. D.; MENDES, S. D. O fora nas linhas da terceira margem do rio. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 14, n. 24, p. 69-84, ago.-dez. 2013. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/365>. Acesso em: 22 out. 2021.

PONCHIROLLI, F. A. *A estilística da adaptação e inadaptação: uma análise de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa*. 2006. 131 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-152656/pt-br.php>. Acesso em: 25 out. 2021.

RANCIÈRE, J. O desmedido momento. Tradução de André Telles. *Serrote*, São Paulo, n. 28, p. 77-97, 2018.

RIBEIRO, H. J. Pensar o neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 18, p. 161-170, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p161/29462>. Acesso em: 25 out. 2021.

RIOS, A. R. Autobiografia e segredo: ensaio sobre a fama e a imortalidade. In: RIOS, A. R. *Mediocridade e ironia: ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2006. p. 81-106. *E-book*. Disponível em: https://www.academia.edu/44023242/Mediocridade_e_Ironia_2_a_edi%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 22 out. 2021.

ROCHA, M. L. *Maranhão – Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, J. G. Entrevista com Fernando Camacho. *Revista Humboldt*, Munique; Rio de Janeiro, v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 22 out. 2021.

ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. In: ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, J. G. O verbo & o logos: discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. [S. l.], 1967. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 22 out. 2021.

ROSA, J. G. Os chapéus transeuntes. In: ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, J. G. *Tutameia – terceiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROWLAND, C. À margem do possível: silêncio e narração nas personagens de Herman Melville e João Guimarães Rosa. [S. l.], 2005. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20050205112043/http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/rowland.html>. Acesso em: 22 out. 2021.

ROWLAND, C. Executar a invenção de se permanecer. *Anozero: 19ª Bienal de Coimbra*, Coimbra, Almedina, 2019, p. 350-357.

SILVA, David Lopes da. Enciclopédia jagunça. *Anuário de literatura*, Florianópolis, v. 7, n. 7, p. 147-165, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5300>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. *Enciclopédia jagunça*. Maceió: EDUFAL, 2011.

SILVA, David Lopes da. Tirando o chapéu: o capítulo de Guimarães Rosa para o livro coletivo *Os sete pecados capitais* (1964). *Cenários*, Porto Alegre, v. 2, n. 16, p. 242-262, 2017/2018. Disponível em: <https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=cenarios&page=article&op=view&path%5B%5D=1652>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. Um Rosa cor-de-rosa? *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 550-568, set./dez. 2020a. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/49782>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa: da autorreferência textual à alegoria da vida. *Leitura*, Maceió, n. 66, p. 357-

366, set./dez. 2020b. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/10744>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. “Copule-se”: proposta de atividades didáticas a partir do léxico do conto “Os chapéus transeuntes”, de Guimarães Rosa. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 11, n. esp., p. 1-22, jan. 2022a. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/2122>. Acesso em: 04 out. 2022.

SILVA, David Lopes da. “Os chapéus transeuntes”: a autoficção de Guimarães Rosa. *Revista de Literatura, História e Memória*, [s. l.], v. 18, n. 31, p. 30-52, 2022b. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28979>. Acesso em: 04 out. 2022.

SILVA, David Lopes da; VILAR, Fernanda. Guimarães Rosa “Ad Immortalitatem”: la mort et l’immortalité dans “Le verbe & le logos”. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 76-78, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35376528/Guimar%C3%A3es_Rosa_ad_immortalitatem_la_mort_et_l_immortalit%C3%A9_dans_Le_Verbe_and_le_Logos_. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, T.V. Z. Guimarães Rosa, Carl Gustav Jung e *Samnyasa*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 157-166, jan.-abr 2018. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/10789/7151>. Acesso em: 22 out. 2021.

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: SONTAG, S. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STERZI, E. Desleitura: aletria: “A terceira margem do rio” e a dialética da tradição. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 4, p. 29-46, dez. 1999. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14954>. Acesso em: 22 out. 2021.



Sobre a lâmina: participação e hermetismo em torno de 1945

On the Blade: Participation and Hermeticism Around 1945

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

artur.vg@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0942-2595>

Resumo: No Brasil, na década de 1940, houve uma crescente radicalização das posições ideológicas, fenômeno que se deu em razão tanto da pressão internacional diante do avanço nazista quanto da tensão nacional diante do Estado Novo. Nesse contexto, uma polêmica se instalou, mobilizando poetas e críticos em torno das formas de participação e do hermetismo na poesia. Este texto dedica-se a examinar essa polêmica, dando protagonismo para Oswaldino Marques e Bueno de Rivera, dois personagens que aparentemente são pouco lidos pela crítica na atualidade. Da leitura contrastiva de suas posições e seus poemas sobressai a complexidade da literatura de Bueno de Rivera, poeta de uma estética aporética, profundamente sintonizada com o mal-estar da modernidade e os impasses da suplementação técnica da natureza.

Palavras-chave: participação; hermetismo; geração de 45; Bueno de Rivera; Oswaldino Marques; mal-estar.

Abstract: In Brazil, in the 1940s, there was a growing radicalization of ideological positions, a phenomenon that took place both as a result of international pressure in the face of the Nazi advance and of national tension in the face of the Estado Novo. In this context, a controversy arose, mobilizing poets and critics around the forms of participation and hermeticism in poetry. This text is dedicated to examining this controversy, giving prominence to Oswaldino Marques and Bueno de Rivera, two characters that seem to be forgotten by critics today. From the contrast of their positions and poems, the complexity of Bueno de Rivera's literature stands out, a poet with an aporetic aesthetic, deeply in tune with the modernity, its discontents, and the impasses of technical supplementation of nature.

Keywords: participation; hermeticism; generation of 45; Bueno de Rivera; Oswaldino Marques; discontent.

Depois do progresso que permitiu conservar-se o sangue de indivíduos recém-mortos para transfusões posteriores tardias, processo este também devido a um cientista soviético, e que vem sendo utilizado larga-manu nos hospitais de sangue da Espanha, as conclusões práticas a que chegou o professor Filatov representam, a meu ver, a maior conquista científica dos últimos tempos, sobretudo por seu conteúdo filosófico. Elas representam mais uma etapa na caminhada do homem em busca da consecução de sua finalidade: o domínio completo da natureza e sua utilização em proveito da humanidade.

É assim que a ciência responde aos animistas, deístas, “et cetera”: com fatos baseados em experiências, e que podem ser provados com a reprodução passo-a-passo das mesmas [sic]. Nada de passes mágicos, de princípios esotéricos, cercando suas pesquisas e suas conclusões. Apenas o infalível determinismo experimental” (LOBO, 1937, p. 6).

“[...] O homem contemporâneo é o produto de uma civilização doente. Nunca ele teve tanta necessidade de higiene mental.

A máquina aniquilou-o. A máquina está formando seres de movimentos automáticos e estereotipados, como Chaplin nos mostrou no seu filme “Os tempos modernos”. E a personalidade humana está encontrando uma enorme dificuldade de se adaptar à civilização que ele próprio criou. Há um desajustamento tremendo do homem à técnica.

[...] O homem atinge à civilização à custa da nevrose. Obrigado a adaptar-se cada vez mais a novas situações, é enorme o esforço psíquico despendido.

[...] Crivado de toda sorte de solicitações, o cérebro humano torna-se como um arco retesado, vibrando às menores influências do ambiente.

O mal-estar, de individual, se tornou coletivo. Multiplicam-se as fórmulas para se resolverem os tremendos conflitos do indivíduo e da sociedade. A higiene mental deixa de ser uma simples técnica de melhor assistência ao alienado, e de prevenção da loucura, para se tornar um largo e generoso instrumento de ação, destinado a resolver os conflitos humanos de toda a natureza [...]” (RAMOS, 1939, p. 2).

Poderíamos dizer que, de maneiras diferentes, as epígrafes acima apontam não só o mal-estar da modernidade mas também o mal-estar da modernização nos trópicos, no final da década de 1930. O elogio dos

dispositivos modernos de domesticação muitas vezes pode apresentar-se por meio de uma aparente denúncia dos dispositivos modernos de domesticação. Assim, vemos a composição de Fábio Leite Lobo, partidário decidido, em 1937, do “infalível determinismo experimental”, ao lado de Artur Ramos, crítico consciente dos malefícios da excessiva suplementação técnica da natureza, mas que, diante disso, em 1939, prescreve um remédio sem contraindicações: uma panaceia denominada “higiene mental”.

Tal situação ambivalente mantém sintonia com o debate que aqui nos interessa. Inicialmente, pensamos na crescente radicalização das posições ideológicas que ocorreu no Brasil, na década de 1940, o que se deu em razão tanto da pressão internacional diante do avanço nazista quanto da tensão nacional diante do Estado Novo¹. “De fato”, para dizer com as palavras de Raúl Antelo em *Literatura em revista*, “os anos que vão de 1942 a 45 refletem a aceleração da vida ideológica que se processa no país” (ANTELO, 1984, p. 235), o que pode ser constatado, por exemplo, na criação dos vários jornais, revistas e editoras de inclinações esquerdistas já a partir dos últimos anos da década de 30, como a revista *Diretrizes*, a *Leitura* – que se desdobrou no trabalho editorial, assim como a editora Calvino e as Edições Horizonte – o matutino *Tribuna Popular*, a revista *Temário*, a *Literatura*, além da *Revista Acadêmica* e do hebdomadário *Dom Casmurro* (etc.).

A chamada “geração de 45” está, nesse sentido, inevitavelmente inserida no complexo contexto de *contenda* (amor, combate) entre, digamos, um liberalismo elitista, de vetor esclarecido e titânico, e um socialismo matizado, que se abre ainda entre distintos “comunismos”². Para dizer com

¹ Cito a *História concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (2004, p. 384): “Enfim, o Estado Novo (1937-45) e a II Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira, contam-se obras-primas como *A Rosa do Povo*, de Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos”.

² Para reforçar o apelo ideológico presente no período, mas matizando as posições desse “esquerdismo”, cito novamente Raúl Antelo em *Literatura em revista*, no ponto em que ele analisa a revista *Literatura*: “Ao meio-dia, o Um tornou-se Dois. Assim falava Zaratustra. Mas, no Brasil de 1942, o Dois torna-se Um. Outra não é a posição da UNE (una?): as fronteiras do país coincidem com as continentais e, nesse momento, o pan-americanismo era sinônimo da mais pura identidade nacional. Assim também falava Carlos Lacerda. União contra o nazismo, união com todos, união com Getúlio. Com o fim do Estado Novo, porém, as atitudes divergiriam. Nesse momento, Lacerda posiciona-se pelo inconformismo; Moacyr Werneck de Castro, com Getúlio e a Comissão Nacional de Organização Provisória, a CNOP prestista [que reivindicava ser o agrupamento que deveria reorganizar o PCB]. As

mais vagar: certo consenso afirma que as posições literárias que aprenderam “muitas coisas úteis” com as décadas de 1930 e de 1940, denunciando “com virilidade” os problemas da modernidade local, de certa forma vêm a louvar outro remédio: a atitude interessada, vale dizer, a participação³. Contudo, na poesia, para além da “conquista de dimensões temáticas novas”, como a política, em Drummond, ou a religiosa, em Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt, “também se impõe a busca de uma linguagem

duas linhas acadêmicas opõem-se, ao soprarem ventos de liberalização. A Moacyr, o racha lhe custará o emprego de editor do Suplemento Literário de *O Jornal do Rio de Janeiro* (ANTELO, 1984, p. 234-235). E mais adiante, a título de conclusão: “Pelo exame das concepções dos intelectuais do período, em relação à estética, produção literária e papel dos intelectuais, é fácil comprovar que a ideologia elitista e autoritária, conquanto estivesse exemplarmente corporificada no pensamento pessedista e do trabalhismo, não deixou de se infiltrar em amplas camadas dos acadêmicos udenistas e dos próprios comunistas de *Literatura*. Com efeito, vários dentre estes últimos encontram-se seduzidos pela idéia de galgar posições no aparelho do Estado, o que nos revela que a aliança UDN-PCB era mais profunda do que parece à primeira vista. Liberalismo e comunismo definem-se, em última instância, pela ordem. Os comunistas deixarão clara essa alternância de atitudes cerrando fileiras com o estabelecido em 1942, com a política de União Nacional, e na liberalização de 45, estimulando a superação franca, leal e harmoniosa das divergências, não já políticas mas simplesmente naturais” (ANTELO, 1984, p. 274-275).

³ Sigamos de perto o argumento de Bosi (2004, p. 384): “As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a ‘aristocracia’ do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria a nossa *verità effettuale*, houve outros, voltados para as mesmas fontes, mas ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela ‘atitude interessada diante da vida contemporânea’, que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas”.

essencial”, segundo Bosi, “afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna”:

A poética destes últimos [o primeiro Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Dante Milano, Joaquim Cardozo, Alphonsus de Guimaraens Filho], herdeiros maduros da experiência formal simbolista, continua de certo modo em poetas da década de 40, dentre os quais emergiu um grupo que deu um tom polêmico à própria consciência de já não mais repetir traços acidentais do Modernismo. É a chamada “geração de 45”, na qual se tem incluído nomes díspares que apresentam em comum apenas o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e a formas fixas de cunho clássico: soneto, ode, elegia... Enquanto grupo, esses nomes não tiveram influência duradoura; mas como tendiam à pesquisa formal, repropuseram no meio literário brasileiro um problema básico: *o da concepção de poesia como arte da palavra*, em contraste com outras abordagens que privilegiam o material extra-estético do texto (BOSI, 2004, p. 438-439).

Em suma, para Alfredo Bosi (2004, p. 439), o que marcou o “clima de 45” foi o “formalismo menor e estetizante”⁴. E desse cenário resulta que a contenda apontada entre o liberalismo e o comunismo pode ser também recolocada entre os polos do hermetismo e da participação (no caso, como veremos, por meio da crença na palavra de denúncia, mas sem que essa palavra seja obrigatoriamente “engajada” ou “panfletária”). Com isso, e já tocando na polêmica que de fato se instaurou na segunda metade dos anos 1940 a respeito do hermetismo na poesia, detenhamo-nos aqui num “integrante” dessa “geração”, Bueno de Rivera⁵. Se no quadro geracional –

⁴ E ainda: “Mas o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético. Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira apriorística o poético a certos motivos, palavras-chave, sistemas, etc. Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (BOSI, 2004, p. 466).

⁵ Se Alfredo Bosi pelo menos afirma a disparidade do “grupo”, Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, é categórico na demarcação do pertencimento do mineiro à “geração”, situando a posição que o poeta ocupa na hierarquia. Diz ele, no prefácio intitulado *Bueno, um bom poeta*, que abre uma antologia de 2003: “Pois esse Bueno de Rivera é considerado

sempre problemático – João Cabral de Melo Neto ocupa consensualmente a posição canônica central, seguido por escritores como Lêdo Ivo ou José Paulo Paes, Rivera, por sua vez, parece escapar às sínteses e aos consensos. E, de fato, não nos interessa aqui o problema das disputas genealógicas, que, grosso modo, alimentam uma visão teleológica da cultura, contribuindo para os álbuns de família. De certo modo, sendo mais afim ao que não cessa de não se inscrever, ou seja, sobrevivendo em uma espécie de esquecimento relativo, mas potente, Rivera deve ser pensado como sintoma de um mal de arquivo. E para começar o percurso, vejamos o poema “O microscópio”, publicado em seu primeiro livro, *Mundo submerso*, de 1944, e editado pela prestigiosa livraria José Olympio⁶:

O microscópio

O olho no microscópio
vê o outro lado, é solene
sondando o indefinível.

Dramática a paciência
do olho através da lente,
buscando o mundo na lâmina.

A tosse espera a sentença,
o leito aguarda a resposta.
O tísico pensa na morte.

O silêncio é puro e o frio
envolve o laboratório.
Os frascos tremem de susto.

O infinito dos germes
reflete no olho imenso
que pousa na objetiva.

pela crítica como um dos melhores poetas da Geração de 45. Foi sempre colocado ao lado de João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo” (SANT’ANNA, 2003, p. 7-8).

⁶ Além *Mundo submerso*, Bueno de Rivera publicou mais dois livros, apenas: *Luz do Pântano*, em 1948, e *Pasto de Pedra*, em 1971. Contudo, diversos poemas esparsos apareceram em diferentes momentos, em revistas e jornais. Uma parte destes poemas foi recolhida na seleção de Affonso Romano de Sant’Anna. Em seu prefácio, o autor da antologia destaca a colaboração do poeta na revista *Alterosa*, dirigida por Roberto Drummond, nos anos 60 (a revista foi fechada em 1964, em função do golpe militar).

O avental se levanta.
Os dedos inconscientes
escrevem a palavra ríspida.

O resultado terrível
entra nos óculos do médico
e ele diz: positivo.

O doente tira o lenço.
Aperta a mulher e o filho,
chora no ombro da esposa.

Imagina a reclusão
no sanatório, a saudade
e o vento no quarto branco.

Olha o papel: positivo.
Cresce a palavra com a tosse.
A febre queima a esperança.

O microscopista, no entanto,
conta anedotas no bar.
Está alheio e feliz.

Não sabe que o olho esquerdo
ditou a sentença e a morte.
Paga o café e caminha
(RIVERA, 1944, p. 35-36).

Como articular a contenda entre o hermetismo (anestesia) e a participação (contato)? Isolado, ou se considerado apenas em sua dimensão formal (aspecto sempre destacado, como sabemos, no contexto da retomada de procedimentos poéticos tradicionais pela “geração”, em oposição ao verso livre modernista), o poema é insuficiente para tal propósito. Outros suplementos devem ser colocados com/contra o poema do mineiro de Santo Antônio do Monte, rearmando a polêmica a que nos referimos, a respeito do hermetismo na poesia brasileira. Um nome se mostra significativo para isso: Oswaldino Marques, poeta e crítico alinhado à estética soviética que, segundo Raúl Antelo (1984, p. 246), se salientou “dentre a equipe de novos”, ao lado de Emílio Carréra Guerra, no “horizonte ideológico da revista *Literatura*”.

A revista *Literatura* publicou seu primeiro número em setembro de 1946 e, logo na primeira página, marcou a recusa de qualquer excesso, de qualquer dispêndio, afirmando empregar “a palavra *literatura* em seu sentido autêntico, ativo e militante, ou seja, no sentido oposto a tudo que significa passatempo, divertimento, jogo, esporte, luxo, bibelô bibliográfico” (LITERATURA, 1946, p. 1). Sob o signo dessa cartilha, é de Oswaldino Marques o texto *O hermetismo na poesia moderna*, publicado em outubro de 1948, agora já nas páginas do décimo e último número da revista. Diz ele, a certa altura do texto⁷:

[...] o que se verifica no caso presente é o propósito deliberado de criar uma sintaxe poética destituída de qualquer cartilagem lógica, restando tão somente uma espécie de gelatina verbal, neutra e, por sorte, facilmente putrescível. Como se vê, é a recorrência de um novo acesso formalista desnaturando a poesia, como a caráter – não sei se alguém já observou isso – de uma retórica às avessas. Como os “rhétoriqueurs” do século 15 – por sinal também um século de crise, marcando a transição da Idade-Média para o Renascimento – os poetas se aplicam de tal modo a turvar a poesia que terminam por aniquilá-la. Desses retóricos modernos poder-se-ia dizer o que Jusserand disse dos antigos [...]. Sua arte de bem-dizer converte-se numa arte de nada-dizer (MARQUES, 1948, p. 36).

Raúl Antelo chama atenção para o seguinte aspecto: Oswaldino Marques (1984, p. 246) entende que “expressão difícil não é sinônimo de expressão hermética. Em sua opinião, atribuir maior importância à função social do que aos valores poéticos do texto, faz o poema resvalar para o panfletário-documental”. Com efeito, o autor acentua essa posição, que se quer “artística”, e não puramente “panfletária”, o que se constata não somente em *O hermetismo na poesia moderna* mas também, por exemplo, no prefácio à edição dos seus ensaios escolhidos publicada em 1968, oportunidade em que afirma:

[...] por sinuosos, surpreendentes caminhos, acabei cristalizando uma concepção pessoal de literatura, que postula, na esfera do fazer poético, o primado do estético sobre todos os demais ingredientes da obra. Escrevi, atente-se bem, o *primado* do estético, o que está a

⁷ “A rigor, trata-se de um trabalho apresentado em sessão pública, promovida pelo Grupo de Amigos da revista, no Rio de Janeiro, em meados daquele ano” (ANTELO, 1984, p. 246).

léguas de negar a coexistência de condicionantes de distinta natureza (MARQUES, 1968, p. XVI).

Esse primado do estético, como vemos, pode ser “condicionado”⁸; e, nesse sentido, sob influência de tais contingências, de fato, toda poesia acaba por ser social. Mas então onde reside o problema dos escritores ditos “herméticos”? Qual é o “defeito”, o que falta à poética de Murilo Mendes, Bandeira, e até mesmo Drummond, que não foi poupado pelo crítico, a despeito de, em 1945, ter oferecido ao público *A rosa do povo*?⁹ E o que falta, sobretudo, aos poetas da “geração de 45”, quer estejam reunidos pelo retorno da poesia como “arte da palavra”, como sugeriu Alfredo Bosi (2004), quer sejam considerados individualmente? Em uma palavra: a dialética. Para precisar o ponto de Oswaldino Marques, retomemos as considerações de Raúl Antelo em *Literatura em revista* (vale frisar: considerações que fazem este ponto preciso tornar-se escorregadio, isto é, o ponto mesmo da contradição do crítico: aí seus seus critérios de leitura e crítica parecem se distanciar da composição de sua própria poesia):

Oswaldino Marques entende que o poema é uma *soma* de significações estéticas e que, como tal, é passível de compreensão intelectual. Ao dizer que o poema é uma soma de significações, abre-se o caminho para a aceitação da polissemia poética essencial, um significado compósito, onde se combinam as técnicas construtivas com a finalidade racional que as escolhe, disto decorrendo a significação plural. Eis por que a liberdade poética não pode ser confundida com a escolha aleatória admitida por um repertório léxico. [...]

Para Oswaldino, a escrita decorre de uma opção do escritor, atitude que encerra uma carga de liberdade mas também de responsabilidade. Daí que toda objetivação artística seja sempre um exercício de

⁸ Sobre este ponto, diz o autor em “Traços Diferenciais da Poesia Moderna”, presente na edição dos *Ensaio escolhidos*: “Muitos de nossos vícios de apreciação advêm do fato de isolarmos artificialmente a poesia do conjunto dos fatores que a condicionam. Não existe uma arte chamada Poesia com P maiúsculo, sobrepairando, olímpica e suficiente, ao espetáculo da emancipação do homem. O que existe é poesia decadente, participante, escapista, poesia unânime. Sob esse ângulo, portanto, toda poesia é sempre social!” (MARQUES, 1968, p. 38).

⁹ “Por um momento, pareceu-nos – a nós, poetas atormentados com o problema da conciliação dos valores estéticos da poesia com a sua mensagem revolucionária, que, daí por diante, poderíamos tomar esse homem como modelo maior, na tarefa de levar a grande poesia até o povo. Como nos iludíamos!...” (MARQUES, 1948, p. 45).

consciência. Ora, o crítico entende que as únicas sensações capazes de receberem tratamento poético são aquelas partilhadas em comum, isto é, aquelas de profundo caráter social. Porém, se a expressão poética se insere numa sociedade de classes, resta a dúvida de como o escritor poderá ser porta-voz dessa experiência coletiva, sem cair no papel de poeta/profeta ou na atitude messiânica de intérprete e líder das massas (ANTELO, 1984, p. 248).

E, na página seguinte, continua:

Para o autor, a poesia moderna inclinou-se erroneamente para o descontínuo e o diverso, em virtude da busca de uma *poesia absoluta* que responda à necessidade contemporânea de reunir, em compartimentos estanques, os distintos setores do conhecimento. Vale dizer, haveria apenas um método capaz de sintetizar o desenvolvimento desordenado do mundo e, na medida em que a poesia ambiciona alcançar a visão de conjunto com a prescindência da dialética, se produz essa traição ao esforço de construir uma nova poética realista e problemática (ANTELO, 1984, p. 249).

Enfim, se diante de uma “ordem dilacerada de contradições”, como diz Oswaldino Marques (1948, p. 45), “o poeta burguês refluí para as suas câmaras de anestesiamento e abandona-se ao jogo irresponsável e pretensamente desinteressado da fixação de sua anarquia interior”, resta à “causa do povo”, ainda segundo a visão do crítico anti-hermético, apenas uma missão possível, em coerência e síntese:

Qual deverá ser a nossa atitude, dos poetas identificados com a causa do povo, diante dessa conspiração maçônica? Naturalmente absorver e aperfeiçoar o legado positivo desses escritores e, rejeitando as suas fórmulas decadentes, adotar um novo comportamento poético. Cabe-nos, como missão, ordenar o caos; repor a poesia na sua justa relação entre o indivíduo e a sociedade; restaurar seu valor comunicativo e, mediante a síntese da arte com o pensamento revolucionário, usá-la corajosamente como fator de emancipação política e social dos povos, no sentido da construção do socialismo (MARQUES, 1948, p. 46).

A título de exemplo de como Oswaldino Marques poria em obra seu pensamento sobre a poesia, é significativo o longo poema intitulado “Sinto que sou uma cidade”, publicado no número 5 da revista *Literatura*, em setembro de 1947. Desse modo, o poeta e crítico procura dar forma à sua

causa e dotar a sua poesia de pleno valor comunicativo, aliando, é claro, “a justa relação entre indivíduo e sociedade” ao primado do estético:

[...]
Não há lugar para mais ninguém, a não ser a Esperança.
Ateia-se o delírio na floresta humana
Os foguetes estalam
As tochas de jornal rasgam um mar de claridades
Milhares de vozes saúdam o Camarada
Homens em jejum esquecem a fome
Operários, sobraçando marmitas, recuperam a alegria
Um velho lavrador, conduzindo o filho, exclama:
– Agora já posso morrer! Andei léguas a pé para ver este irmão!
[...]
“Ouvi-me! Não vos prometo nada.
A luta não é minha, é de todos nós.
Somos apenas os tripulantes mais experientes.
[...]
Mas a rota é esta mesma, companheiros,
A rota que nos conduz à Democracia.”
[...]
(MARQUES, 1947, p. 29-30)¹⁰.

¹⁰ Não entraremos aqui nos pormenores dos comentários que Raúl Antelo faz em sua análise do poema. Limite-me às seguintes passagens, que sem dúvida bastam para apontar certas contradições nas atitudes do colaborador de *Literatura*: “Se, à primeira vista, a posição de Oswaldino Marques parece distante do hermetismo existencialista, por ele criticado, podemos perceber, no entanto, atitudes comuns: o receio em relação ao popular, caótico e trilhado e, em consequência, a confiança na razão universal, pois ela reporia a ordem no caos do moderno dependente” (ANTELO, 1984, p. 254). E ainda: “[...] a pertinência não é natural, da mesma forma que a verdade não é natural. Elas são produto de uma construção. E, assim como a pertinência de qualquer conhecimento sobre a realidade depende do ponto de vista com que ela é abordada, não existe conhecimento da realidade que seja pura e simplesmente conhecimento. Ele é, ao mesmo tempo, ação. Ele persegue um objetivo a ser cumprido por quem decifra a operação de comunicar e manipular um código. Ou seja, todo leitor se vê na necessidade de decifrar um texto a um duplo nível que nos revela a ambiguidade estrutural do literário: enquanto mensagem comunicada e enquanto estilo realizado pelo autor. Por estilo ou modo de formar, entende-se aquela maneira que o escritor escolhe para realizar sua produção textual e que, não sendo a única possível, é fruto de uma opção indicadora da liberdade, da responsabilidade e do autoquestionamento do escritor. Desta forma, o significado de conotação liga-se, imediatamente, tanto ao sujeito produtor quanto ao leitor que recebe a obra, ambos situados em um contexto histórico particular. Portanto, se o escritor preserva seu significado de conotação do deciframento coletivo, ora pela expressão obscura, ora pela expressão de cúpula, estará traindo um dos princípios que

Ao que parece, em linhas gerais, está armada a tensão do período que é imediatamente posterior à publicação do primeiro livro de Bueno de Rivera (onde se encontra o poema “O microscópio”) e coincidente com a publicação do segundo, *Luz do pântano*, de 1948: trata-se de adesão ou evasão, seriedade ou jogo; no limite, denúncia (contato) ou alienação (anestesia). Mas, felizmente, nem todas as críticas a esse “hermetismo” dos poetas em torno do período são dogmáticas ou grandiloquentes.

Sérgio Milliet, por exemplo, já havia tomado outra posição, a grande distância de Oswaldino Marques, em razão, talvez, de suas experiências no exterior, na Semana de 22 e no modernismo de vinte. Especificamente sobre o primeiro livro de Bueno de Rivera, do qual, aliás, “foi vigorosamente banida qualquer espécie de retórica” (MILLIET, 1981a, p. 209), escreve ele em seu *Diário crítico*, em 29 de julho de 1944, como se estivesse antecipando-se em resposta:

O ano tem sido pródigo de boa poesia. Além da produção dos poetas de nome tivemos algumas estréias auspiciosas. [...] Bueno de Rivera traz para a poesia nacional uma expressão nova que se caracteriza principalmente pela intensidade emotiva e o senso clássico da medida. Um grande equilíbrio de língua e de ritmos estabelece a harmonia necessária à sua riqueza de imagens. Uma escolha exigente evita que descambe para o malabarismo uma tal tendência e transforma um possível fogo de artifício verbal em condensada mensagem poética (MILLIET, 1981a, p. 209).

E mais adiante, como a oferecer alento prévio àquele que, vendose na pele de Drummond ou de Murilo, de certa forma sente que também passaria pelo apertado – e, como visto, em boa medida contraditório – crivo de um Oswaldino Marques:

Bueno de Rivera conseguiu em nossa poesia renovar o tema social sem cair na retórica e sem nada perder de sua força poética. Pode-se alegar que o objetivo da poesia social é de conciliar o público menos culto, e a poesia do poeta mineiro ainda permanece de acesso difícil. Com toda a sua precisão vocabular e a sua limpidez sintática o poeta não consegue fugir a um vago hermetismo. Mas haverá poesia sem

diz defender e deitará as bases para novos princípios de legitimação de seu privilégio de intelectual. O amor à forma perfeita e o culto aos grandes ideais costumam caminhar lado a lado” (ANTELO, 1984, p. 257-258).

mistério? [...] Creio que a poesia social não pode prescindir desse mistério que a faz mística afinal, e lhe permite servir de continente ideal a todo um complexo de conteúdos. Torná-la demasiado transparente, e sobretudo positiva, é transformá-la em prosa, em discurso para efeitos imediatos e precisos. [...] Na poesia necessário se faz uma certa margem para o ajustamento de cada indivíduo específico, com seus menos e seus mais, ao molde ideal do poeta (MILLIET, 1981a, p. 213).

Apesar da excelência do “molde ideal do poeta” e da relação entre transparência, positividade e prosa, Sérgio Milliet adianta e reforça a suspeita em relação à missão de construção do socialismo, da qual querera se encarregar legitimamente Oswaldino Marques, em poesia e crítica, nos anos seguintes¹¹. E Bueno de Rivera surge, então, sustentado em *mistério*, como possível representante de uma poética aparentemente paradoxal, que poderíamos chamar, com algum risco, de “hermetismo social”, ou ainda, como de fato foi pensado, de “lirismo de participação”¹².

¹¹ Para marcar o contraponto entre os críticos, vale a passagem de Milliet (1981a, p. 212), ainda sobre o *Mundo submerso*: “Nenhum enchimento, nenhum arabesco supérfluo nesse ritmo; nenhuma palavra a mais, nenhum rebuscamento sintático nessa linguagem pesada de significação e de intenções. E, no entanto, nenhuma secura, nenhuma aridez”.

¹² Antonio Candido, em “Ordem e Progresso na poesia”, publicado em *Clima*, em 1944, parte de *Mundo submerso* para uma consideração mais abrangente do período: “O sr. Bueno de Rivera escreveu um livro de poemas de incontestável valor. *Mundo submerso* revela maturidade e força diante da poesia [...]. No sr. Bueno de Rivera, julgo discernir esta maturação, porque o seu livro aparece dotado de qualidade que a denota. Por exemplo: a indiferença pelo tema (tudo é objeto de poesia, etc.), a inexistência de separação entre lirismo pessoal (egocêntrico) e humano (de participação) e, finalmente, a precisão da linguagem. Assim, existe em *Mundo submerso* uma verdadeira ausência de preconceito poético. É um livro que não nos choca ao nos comover. Aceitamo-lo como uma linguagem familiar e bela” (CANDIDO, 2002, p. 143-144). Essa ausência de choques, como anestesia de um ímpeto poético criador, incomoda o crítico, que continua: “Ora, justamente esta ausência de aventuras levou-me a interrogar os poemas mais de perto, a procurar a causa da familiaridade relativamente fácil que logo se estabelece entre ele e o leitor. *Mundo submerso* pareceu-me mais um exemplar dessa estabilização do Modernismo a que vimos assistindo [...]” (CANDIDO, 2002, p. 144-145). Antonio Candido adverte a tendência geral de domesticação do que antes era ousadia e singularidade: “Deste modo, estamos entrando na zona perigosa, no ponto intermediário em que a poesia, se não tiver pulso, se transforma em *no man’s land*, na qual a fórmula substitui a criação e o clichê, a imagem criadora. [...] Perdeu-se o respeito, como dizem os velhos, e já se vai percebendo que o irreduzível e libérrimo Modernismo possui articulações tão convencionais quanto as das outras escolas, e que é possível apoderar-se delas mediante um bocado de habilidade” (CANDIDO, 2002,

Vale seguir as linhas de Milliet. Em outra oportunidade, já em julho de 1951, o crítico comenta no artigo “Vocação”, publicado no suplemento Letras e Artes, do jornal carioca *A manhã*, o lançamento da revista mineira de mesmo nome. Nesta ocasião, o autor de “O microscópio” aparece novamente em destaque:

“Vocação”, já em seu segundo número, traz colaboração dos mais acatados mineiros das gerações de 45 e seguintes, e o que se observa como denominador comum dessa colaboração é a preocupação com a poesia. [...] A propósito merece especial atenção a conferência de Bueno de Rivera [...], sobretudo no que diz respeito aos inimigos da poesia. Enumerar seus adversários equivale a selecionar seus amigos. [...] Daí a possibilidade, através de uma crítica desse tipo, de chegar o leitor a certas conclusões positivas, as quais, enfeixadas, lhe podem dar uma arte poética e, mais do que isso, as tendências de um grupo, o que significa também uma compreensão mais profunda das censuras e idiossincrasias da geração ou parte dela. Para Bueno de Rivera o inimigo número um da poesia é a retórica. Por retórica entende-se verbalismo, amor ao efeito facilmente musical das palavras vazias (MILLIET, 1951, p. 3).

Moderado, o crítico faz algumas ressalvas às ideias defendidas por Bueno de Rivera. Milliet não é dogmático na condenação da retórica: ele afirma que, bem considerada, ela contribuiu com a poesia moderna e que, como forma de expressão, pode ser legítima, se bem adequada ao sentimento daqueles que a utilizam. Em todo caso, chama a atenção, principalmente, o fato de o hermetismo vir mais uma vez à tona nas palavras de Milliet (e, novamente, não compreendido no sentido de uma “retórica às avessas”

p. 148). E entre a estabilização das conquistas e a contínua necessidade de inovação, entre ordem e progresso, Antonio Candido (2002, p. 148-149) afirma: “Acontece, porém, que poesia não é técnica e taylorizá-la é matá-la. Nem por outra razão morrem todas as escolas na esterilidade. Embora verificando com alegria que os novos encontram afinal, nas nossas letras, uma estrada feita com o suor da gente de casa, lembro-me de que, em poesia, quem não abre estradas pouco interesse apresenta. E o que vejo na maioria dos moços brasileiros de agora é uma grande habilidade em aproveitar a estrada de outros, pela qual correm com uma facilidade que tende loucamente ao virtuosismo”. Mais adiante: “O perigo está em que os jovens, se *ordenando*, consolidem posições literárias laboriosamente conquistadas, e nada mais. Chega um momento em que a forma perde o seu conteúdo e morre de esplendor inútil” (CANDIDO, 2002, p. 151). E a ressalva: “No sr. Bueno de Rivera, percebo com prazer uma direção mais fecunda. O seu livro coloca o problema do lirismo de *participação* (à falta de melhor nome, e provisoriamente), graças ainda, me parece, à influência do seu coestadano Drummond” (CANDIDO, 2002, p. 152).

convertida na “arte do nada-dizer”, como na condenação de Oswaldino Marques), no momento em que comenta a fala de Bueno de Rivera acerca da linguagem poética:

Antes porém de enumerar os inimigos da poesia, Bueno de Rivera faz algumas considerações acerca da linguagem poética. [...] Diz o conferencista que “na linguagem poética as palavras têm, muitas vezes, sentido diverso do léxico, ampliam a sua significação, valorizam-se e recriam-se em símbolo, metáforas, impulsos”. De pleno acordo. Mas porque acrescentar então que “o poeta vê sempre a palavra em estado de pureza”? Há uma certa confusão nisso tudo. Na realidade o poeta vê a palavra num estado específico, determinado pela sua sensibilidade pessoal. Esse sentido não é um estado de “pureza”. É antes um estado de deformação mágica. A palavra não vale mais pelo seu valor expressivo normal, e sim pelo que (mediante analogias, subentendidos, sugestões, transposições) lhe outorga o poeta. Assim se explica aliás o hermetismo de boa parte da poesia moderna, assim se compreende sua inacessibilidade aos não iniciados (MILLIET, 1951, p. 3).

Para dizer de outro modo: se bem que Sérgio Milliet conceda ao poeta a primazia na atribuição do sentido “deformador mágico” – e nesse aspecto não se distinga, então, do “tripulante mais experiente” de Oswaldino, que acredita em uma figura capaz de conduzir os companheiros, em meio ao caos, na rota à Democracia, ou seja, ao Significado, à Verdade –, a palavra destituída de sua carga ordinária de sentido e expressão torna-se por um instante disponível para um outro uso, potencialmente distante dos discursos legitimadores do poder. E o hermetismo, assim, nada mais seria do que um nome que cifra um limite franqueado, a partir do qual os sentidos se abrem, se expõem. Os leitores que não reconhecem essa potência nas palavras que compõem um poema seriam considerados, simplesmente, “não iniciados”.

Definidas as tensões dessa *poética aporética* saliente nos versos e linhas de Bueno de Rivera, retornemos ao seu poema “O microscópio”. Certamente, não há como considerá-lo exemplar da fácil correspondência hermético-porque-insensível, insensível-porque-hermético. Aliás, de fato, dentre os poemas de *Mundo submerso*, “O microscópio” pode ser lido como um dos mais diretos ou “objetivos”. Se comparado, por exemplo, ao poema que faz a abertura do livro, também chamado “Mundo submerso”, essa diferença é marcante:

Os pensamentos amplos
movem-se vermelhos
como peixes livres
entre as algas frias.

O olho da memória
acende-se no abismo
e rola como a lua
entre as nuvens salgadas
[...]
(RIVERA, 1944, p. 09).

Ou se comparado ao poema “As afogadas”:

Vem das águas perdidas
o canto das afogadas.

Olhos submersos se apagam,
cabelos dançam nas ondas.

Flutuam beijos.

Barqueiros das faces rudes
jogam as virgens no rio impuro.

As mãos aflitas acenam,
buscando as praias do impossível.

Brilha um olho de naufrago
como um farol de luz incerta.

Enche o mundo, como um remorso,
o grito rouco das afogadas
(RIVERA, 1944, p. 22).

Ou mesmo se confrontado com “Os anjos do limbo”:

Felizes aqueles que nascem mortos,
esses que nunca tiveram nome.

Lágrima fria nos olhos vidrados,
na face impassível das mães mortas.

No limbo, os anjos do esquecimento
brincam de roda na escuridão.

Soltam risadas, voam nos quartos,
andam nas noites como demônios.

Mordem a orelha das amas gordas,
roubam leite dos seus irmãos.

Felizes aqueles que nascem mortos,
estão na treva, rindo dos vivos.
(RIVERA, 1944, p. 34).

É em razão de imagens como essas que o – insuficiente – rótulo de “surrealista” se cola com tanta frequência ao poeta mineiro. E quanto a isso, em favor dos espíritos bastardos que assombam a cultura esclarecida e ascendente, seria interessante uma nova aproximação a João Cabral, nesse caso, considerando o aspecto surrealista ou acefálico que também deixa marca ostensiva na obra do autor pernambucano, marca que, no entanto, como bem sabemos, é muitas vezes obliterada pelas leituras que reconhecem apenas o poeta da disciplina formal, da razão e da lucidez (Cf. Giorgi, 2020).

Seja como for, entre a dificuldade dessas imagens e o acesso de “O microscópio” se coloca o sintoma do mal-estar que reconhecemos em Bueno de Rivera: não a denúncia explícita, e em grande parte ingênua, dos poetas engajados, dos representantes do povo, que, diante da anestesia indissociável da modernidade e dos seus dispositivos, criam como resposta, eles mesmos, uma nova fórmula, ou seja, outro dispositivo. Ao contrário, em “O microscópio” e outros poemas arma-se uma denúncia que é, diríamos, suspeitosa de si e da própria linguagem, uma denúncia que não se arma, portanto, sobre o narcisismo autotélico de um grande líder ou de qualquer verdade, e nem acredita *a priori* na precisão da mensagem, na comunicação: “Felizes aqueles que nascem mortos, / esses que nunca tiveram nome”. É, afinal, a denúncia de um momento já saturado, desencantado, quando os grandes feitos da civilização – o rigor do verso, inclusive – se revelam insensatos, e a cultura mesma, tão evoluída, deve se esforçar para não ser identificada com os espólios dessa humanidade, com sua barbárie. Por isso, para devolver alguma experiência possível, a denúncia da perda da experiência deve deixar lacunas: faz-se, desse modo, “hermética”, porque

notavelmente aberta; insondável, talvez, como um sonho, em suas plenas possibilidades de esclarecimento da realidade insondável; ou falante, tagarela, quem sabe, como o ébrio que, esquecido do nome, encontra infinitos nomes vicários à sua disposição.

Esse movimento, que se dá em basculação entre forças e formas conflitantes, parece, aliás, ser recorrente também no segundo livro do mineiro, *Luz do Pântano*, de 1948, igualmente publicado pela José Olympio¹³. Pensemos, nesse caso, em um poema como “Além das faces” com/contraposto a “Sismógrafo” e “Os destinos urbanos”¹⁴. Eis o primeiro:

Além das faces

Além da fronteira,
um círculo azul com uma flor solitária.

Ali começa a viagem ao antilúcido
onde os peixes devoram os anjos e as imagens.

No país das palavras vermelhas
dorme o lago de Moloch.
Nas suas margens há salgueiros em chamas.
Cavalgando hipocampos,
os loucos cantam salmos.

Mergulham em solidão
incestos imaginários, matricídios,
olhos adúlteros, flores violadas,
filhos mortos em forcas ilusórias.

¹³ De certa forma, é o que parece anotar Sérgio Milliet em seu *Diário crítico*, em 4 de fevereiro de 1948: “Em três partes distintas, de um todo que é harmônico por qualidades comuns e técnica semelhante, divide-se o novo livro de Bueno de Rivera (*Luz do Pântano*). [...] Não é menos amarga a segunda parte do livro [...]. Mas se não é menos triste, comporta a compensação de uma densidade de imagens admirável. Em meio ao hermetismo habitual do poeta há pontos de acesso luminosos, clarões que situam um vulto no caminho” (MILLIET, 1981b, p. 37-38).

¹⁴ Sobre este, escreve Sérgio Milliet: “Na terceira parte do livro, em ‘Tempo’, o poeta volta aos temas sociais de sua estréia, com uma profundidade maior. Menos revoltado talvez, porém mais verdadeiro, bem mais fiel a seu sentimento participante. [...]. O santo desprezo pelos tempos sem poesia traduz-se em ‘Destinos urbanos’. A constatação do mal, e a reconstatação dele, desse mal que sofremos na nossa impotência de quebrar a marcha inexorável da civilização mecânica” (MILLIET, 1981b, p. 39).

Bóiam no esquecimento
os afogados do mar profundo
(RIVERA, 2003, p. 45).

E os dois seguintes:

Sismógrafo

Por que não ser como os outros, calmo e lúcido
ante um enterro ou baile?
Ter um programa, a existência mecânica
em dias sempre iguais, a hora exata
para os pêsames, o almoço, o esporte e o beijo.
Um diário onde prévio me ditasse
e soubesse, como um registro social,
o nascimento e a morte antecipados.
Por que não ser como os outros, anedótico,
leviano, insensível, praticável?
Possuir o milagre de esquecer, como se o pano
descesse sobre a tragédia e houvesse aplausos...
Ler os jornais sem comover, pousar os olhos,
como moscas, sobre as chagas e, a um simples gesto,
voar, buscar a face, o queijo, a rosa...

Mas, não. O abalo do mundo em mim registra
o protesto, a palavra de fel, o amargo
estertor coletivo. Em mim perduram
as imagens cruéis, sangram, se estampam
em meu rosto, em meu canto.
São as nuvens de fogo sobre o lago, ruas
num incêndio total,
a fâisca nas árvores, as esporas
na carne, sangue nos trilhos, morte
nas esquinas da noite.

[...]
Sou Acre e Senegal,
sou presídio e sede,
candeia no sertão,
petróleo em tuas praias.
Homem sismógrafo
no poço, no mundo
(RIVERA, 2003, p. 62-64).

Os destinos urbanos

O tráfego é previamente fixado
e todos os sensatos vivem o seu minuto.

Onde está o louco para um discurso
sobre os acontecimentos futuros?

Ah! se pudesses, dormirias
sob as árvores da praça, sem cuidados,
te banharias em público, comerias
o teu pão na calçada...

Vives no tempo dos relógios. Os teus passos
são contados, tuas horas são rações
minguadas na fome de ser livre.
E impaciente esperas numa esquina
um mágico que te indique
a porta, te mostre a claridade e ordene a fuga!

Onde estão os mágicos?
Dormem.
E o louco dos comícios?
Morto.
Morto o pássaro, o lírio extinto,
calado o mar,
o coração do homem pulsa
sob as pedras
(RIVERA, 2003, p. 56).

Os dois últimos poemas modulam um eco a “O microscópio”, à sua denúncia de anestesia e mal-estar. Pois é possível dizer que em “O microscópio” está registrada, objetivamente, a insensibilidade diante da dor do outro. No poema, o dispositivo técnico (o microscópio), como prótese de visão e de significação do real, passa a ser, em simultâneo, a lente que turva e amortece os contatos. Pelo contato com o dispositivo, a capacidade sensorial do corpo sofre uma estranha deformação: é ampliada e diminuída, ao mesmo tempo. O dispositivo, dessa forma, é explorado em seu paradoxo, em sua ambivalência: pela potencialização do olhar em contato com o microscópio, os olhos adquirem uma acuidade sem precedentes no trato do mais mínimo detalhe, o que corresponde a uma potencial ampliação das possibilidades

da vida; não obstante, esses mesmos olhos perdem precisão, anestesiados, ao que parece, para a solicitação mais imediata, mais ampla e ordinária da realidade. Desse modo se instaura uma realidade outra, como uma natureza de segunda ordem: uma natureza técnica (própria de “deuses protéticos”, diria Freud, de modo pouco consolador) que efetivamente se apresenta, em sua condição aporética, na ordem do dia, oscilando entre os limites do que é dado e do que resulta de uma ação, de uma construção. A promessa da modernização técnica do mundo se esgarça: “a memória é substituída pela resposta condicionada, pelo aprendizado por treinamento mecânico, pela destreza repetitiva” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23). Cumprindo o rito profano ditado pela ciência positivista, os olhos do microscopista já nada registram: “O desenvolvimento da máquina como instrumento tem o seu correlato no desenvolvimento da máquina como armadura [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 27).

Nesse sentido, “O microscópio” evidencia um distanciamento marcante de qualquer deslumbramento ou celebração da modernidade (e isso sem recorrer à participação panfletária). O olho do microscopista é solene, imenso, e seus dedos, inconscientes. A febre do doente queima a esperança (enquanto no poema de Oswaldino Marques ela é entoada maiúscula, a Esperança, e para ela há todo o espaço). No poema de Bueno de Rivera, uma narrativa, não há um relato compartilhado pelo personagem narrado, o que significa que, para ele, não há experiência propiciada pelo dispositivo: “O microscopista, no entanto, / conta anedotas no bar. / Está alheio e feliz” (RIVERA, 1944, p. 36). Ou seja, em 1944, a natureza que ganha corpo com a técnica está longe de ser aquela natureza completamente controlada em proveito da humanidade, como em 1937 queria Fábio Leite Lobo e seu “infalível determinismo experimental”; e tampouco é a natureza de um sujeito que teve todos os conflitos resolvidos pela “higiene mental”, tal como queria Artur Ramos em 1939; mas é, insistimos, a segunda natureza do laboratório, da reclusão, do “vento no quarto branco” (RIVERA, 1944, p. 36).

De certo modo, poderíamos afirmar que Bueno de Rivera – que foi microscopista – opta por dar seu testemunho, isto é, por narrar, através da *sua* experiência, uma representação da modernidade em que a experiência escapa¹⁵. Aquilo que, em um primeiro momento, sustentado

¹⁵ “Através do desdobramento irônico que a imagem opera, o olho que olha se torna o olho olhado, e a visão se transforma em um *ver-se a ver*, em uma *representação* no sentido filosófico, mas também no sentido *teatral* do termo” (AGAMBEN, 2015, p. 84).

pela proximidade do olhar e da vivência diária, é visto como objetividade e transparência, como a normalidade ou a naturalidade ascendente da história, da ciência, do vivido, em seguida é distanciado e então passa a fundar-se sobre um puro espaço de ficção, onde vemos que a naturalidade da história é segunda, pois deve ser teatralizada, encenada, narrada, para ser pensada. Trata-se, em suma, da abertura de um espaço sobre o vazio, com o qual a história ao mesmo tempo se suspende e se pluraliza na opacidade dos seus processos e valores construídos, em sequências sem fim – todas elas finitas – de representações, transformações, deformações; todas elas verdadeiras enquanto enunciações singulares da ausência da Verdade.

É como se Bueno de Rivera recuasse, não no sentido de retroceder, mas apenas como quem recolhe um passo, para ganhar distância e ver a cena à frente: a imagem. E então o poeta tem a cena que se compõe *com* os seus olhos, já ciente do seu risco, da sua imprecisão. O microscopista busca “o mundo na lâmina”, vale dizer, o mundo à sorte de um significante líquido, flutuante, servo de dois senhores: um significante que ora é promissor para a vida, que se amplia sob a lente do microscópio, ora é agudo e cortante, pungente, ferindo de morte. No poema, este sentido parece sobressair. O mundo na lâmina se revela o “infinito dos germes”; entretanto, o microscopista, com “dedos inconscientes”, é imune: está insensível diante do “resultado terrível” que “entra nos óculos”, em seus óculos de médico. E então ele pode dizer: *positivo*. E então, quando ele diz *positivo*, ouve-se a sentença. Pois para o paciente tudo se resume no final, nesse termo, preciso como lâmina, positivo no sentido da mais absoluta negatividade: *morte*.

Vemos assim ser consumada a sina do imenso e solene olho esquerdo (“Não sabe que o olho esquerdo / ditou a sentença e a morte”): aquele que segue torto, condenável, sombrio; mas que, igualmente, pode apresentar verdades: os equívocos, as ficções que dão a ver o que vemos do mundo. Em última instância, é como se o poema apresentasse, ao abrir-se para o registro do mal-estar na modernidade, uma possibilidade de elaboração: apontar a anestesia e as forças destrutivas da humanidade reverte-se, afinal, numa forma de sensibilização. Mas, para que isso aconteça e o poeta possa, digamos, ver-se vendo, apresentando a sua exposição e a sua experiência em meio à ausência de experiência, é preciso, primeiro, que ele saia de si¹⁶. E,

¹⁶ Enquanto seus três livros de poemas são pouco lembrados, se comparados aos trabalhos de outros nomes da chamada “geração de 45”, o *Guia Rivera*, fixando este nome, ficou como exemplo de obra duradoura, insistente em seu caráter de mercadoria e vestígio. Sobre a obra

ao que parece, assim o faz. Além de microscopista, o poeta Bueno de Rivera foi locutor, um *speaker* prestigiado da Rádio Mineira; foi, ainda, tipógrafo, e editor, por anos, do famoso *Guia Rivera*, cuja primeira edição data de 1950¹⁷.

Algumas palavras finais sobre esse livreto, que é uma cartografia de Belo Horizonte. Para compô-lo, o poeta primeiro participava de corpo inteiro do corpo da cidade, caminhando suas ruas, para, em movimento seguinte, afastando-se, poder elaborá-la a distância, já codificada em linguagem: para “ver algo de Belo Horizonte”, afirma o poeta, é preciso uma lente, uma imagem cifrada, o “livrinho”¹⁸. As páginas desse longo

ausente *As Fúrias*, Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 10-11) considera: “[*Pasto de pedra*] só foi publicado depois do interregno vanguardista que deixou trepidações na poesia brasileira desde o Concretismo em 1956 ao Tropicalismo em 1968. Lembro-me, naquelas conversas aleatórias com Bueno, de ter-lhe perguntado se não pretendia publicar algum livro novo. Ele, mineiramente, me fazia ver que era necessário passar o patrulhamento vanguardista, deixar baixar a excitação dos grupos, para poder publicar e ser devidamente avaliado. É possível que ele não tenha editado as tais ‘Fúrias’ porque aqueles eram poemas que fugiam da norma formalista em voga”.

¹⁷ “Tendo chegado a Belo Horizonte aos 15 anos, [Bueno de Rivera] exerceu uma série de atividades, que ia desde a de microscopista até locutor da Rádio Mineira. Sua voz pausada e bem articulada marcou época. Com efeito, em alguns de seus poemas há vestígios dessas atividades. [...] Visitei o poeta diversas vezes. E com ele me encontrava ou na Livraria Itatiaia às 6 da tarde ou nas esquinas da capital mineira em amenos bate-papos. Ele sempre com uma pastinha sob os braços, pois editava o famoso ‘Guia Rivera’ – que dava aos habitantes da cidade informações básicas sobre as ruas, comércio etc. Bueno vivia dessa atividade, embora anteriormente tivesse se dedicado a outras ocupações” (SANT’ANNA, 2003, p. 9).

¹⁸ Tivemos a oportunidade de conversar com Luiz Dubal, que, em 1987, adquiriu o Guia e me forneceu algumas informações iniciais sobre a publicação. Eliani Gladyr da Silva, em 2011 Coordenadora do Setor de Coleções Especiais da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BPELB), em Belo Horizonte, deu suporte para essa parte da leitura que propomos. Foi ela quem providenciou imagens da primeira edição do Guia, já que um exemplar estava disponível apenas para consulta local na BPELB. A primeira edição tem como nome *Guia Geral de Belo Horizonte*, e o nome do autor só aparece nos dados de registro, na folha de apresentação. A incorporação do sobrenome do poeta ao nome do livro é, assim, em termos editoriais, posterior, mas a partir de uma edição que não pudemos precisar. É certo que na 11ª edição, datada de 1966, o título já era *Guia Rivera: indicador geral de Belo Horizonte*. E, antes disso, situa-se em 1957 o “famoso ‘Guia Rivera’” a que se refere Affonso Romano de Sant’Anna, por força de ter sido essa a data em que o crítico foi para a capital mineira, onde passou a frequentar o poeta de várias ocupações. Em todo caso, imaginamos que, desde o começo do trabalho, em uma Belo Horizonte que estava longe de ser uma metrópole, mas crescia e era cidade onde o nome Bueno de Rivera integrava “um grupo de poetas que havia ganhado notoriedade nacional” (SANT’ANNA, 2003, p. 9), uma coisa somou-se à outra, de modo que o que surgia das mãos e dos passos do poeta só poderia ficar conhecido como “o Guia Rivera”. Eliani Gladyr da Silva afirmou (por correio eletrônico) sobre a edição

Guia, que seguiu em edições ampliadas e atualizadas, sob os cuidados da empresa que comprou os direitos de publicação após a morte do poeta, essas páginas são, portanto, o insistente vestígio do tempo, do autor e da própria cidade que ele compôs, próxima e distante, ao traçá-la de acordo com a sua singular poética. É assim, como sua poesia, um Guia ao mesmo tempo participativo e hermético, ou seja, é o traçado de um caminho aporético, que não oferece a garantia de uma verdade simples, disjuntiva. Com Bueno de Rivera seguimos sobre a lâmina.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O Eu, o olho, a voz. *In: A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução: António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 83-96.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução: Nilcéia Valdati. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

de 1950, publicada pela editora Velloso & Cia: “Com 202 páginas, foram privilegiadas as seguintes informações: Belo Horizonte, história e estatísticas; indicações gerais: repartições públicas, hotéis, entretenimento, cultos, pontos de interesse, profissões, etc.; indicador comercial: comércio varejista e comércio atacadista; indicador industrial: fábricas, máquinas, oficinas; instruções práticas: como usar o guia; logradouros: ruas, avenidas, praças, alamedas, becos, estradas, etc.; transportes: horários, aviões, trens, jardineiras, automóveis de aluguel, automobilismo, transporte de cargas, etc.; transportes urbanos: ônibus, bondes, autos-lotação [sic]; turismo: cidades históricas, passeios e excursões. Em relação às imagens: apresenta uma fotografia do Hotel Sul Americano, que ficava na Avenida Amazonas, n. 50; alguns desenhos ilustrativos do comércio de Belo Horizonte, por exemplo: Ponto das Lâmpadas Irmãos Patrus; e de alguns produtos, como as Máquinas de escrever para escritório e portáteis Smith-Corona”. Reproduzimos as palavras de Bueno de Rivera na apresentação da primeira edição: “Enquadrar dentro do limite de poucas páginas uma abrangente descrição de Belo Horizonte e indicar a variedade de atrações que ela pode oferecer ao visitante do Estado ou de fora seria, naturalmente, uma tarefa impossível. Tudo o que se pode tentar é mostrar que, vista como um todo, não há cidade neste país que possa apresentar tal aspecto de tudo o que há de melhor na vida moderna e, ao mesmo tempo, emoldurá-lo em uma realização que conta a história sem interrupções do progresso humano. Como deve o visitante fazer para ver algo de Belo Horizonte? Este livrinho oferece ao visitante, do Estado ou de fora, algumas informações úteis a esse respeito. Todo o cuidado e atenção foram dispensados na compilação desta publicação, de modo a que todas as informações aí dadas fossem exatas. O Editor, todavia, agradecerá qualquer sugestão posterior no sentido de melhorar este trabalho” (RIVERA, 1950, p. 5).

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. Tradução: Rafael Lopes Azize. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.
- CANDIDO, Antonio. Ordem e Progresso na poesia. *In: Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 143-152. (Coleção Espírito Crítico).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- GIORGI, Artur de Vargas. A cefaleia, acefalia: João Cabral de Melo Neto e o não saber. *Revista Colóquio/Letras*, [s. l.], n. 205, p. 183-188, set. 2020.
- LITERATURA. Rio de Janeiro: [s. n.], n. 1, set. 1946.
- LOBO, Fábio Leite. Medicina. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 6., 24 jun. 1937.
- MARQUES, Oswaldino. Sinto que sou uma cidade. *Revista Literatura*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 25-32, jul.-set. 1947.
- MARQUES, Oswaldino. O hermetismo na poesia moderna. *Revista Literatura*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 34-47, out. 1948.
- MARQUES, Oswaldino. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet II*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981a.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet VI*. São Paulo: Martins, 1981b.
- MILLIET, Sérgio. Vocaçào. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 215, p. 3, jul. 1951. Supl. Letras e Artes.
- RAMOS, Artur. O homem e a máquina. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 116, p. 2, 2set. 1939.

RIVERA, Bueno de. *Mundo submerso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

RIVERA, Bueno de. *Guia Geral de Belo Horizonte [Guia Rivera]*. Belo Horizonte: Velloso & Cia., 1950.

RIVERA, Bueno de. *Melhores poemas de Bueno de Rivera*. Seleção de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Global, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Bueno, um bom poeta [Prefácio]. *In*: RIVERA, Bueno de. *Melhores poemas de Bueno de Rivera*. Seleção de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Global, 2003. p. 7-12.



A crítica machadiana e o realismo de uma outra realidade

The Machadian Criticism and the Realism of Another Reality

Teresinha Vânia Zimbrão Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

teresinha.zimbrao@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9866-1151>

Resumo: O presente trabalho procura mostrar o quanto a crítica machadiana, representada sobretudo pelos nomes de Roberto Schwarz e, em certa medida, do brasileiro John Gledson, questionou os padrões normativos e eurocêntricos da crítica literária ocidental, apresentando uma proposta produtiva para o estudo da obra do escritor brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908). O trabalho explicita que a proposta dessa crítica consistiu em ler o texto machadiano como a manifestação do realismo de uma outra realidade. Por fim, conclui que essa crítica não hesitou em desafiar os limites impostos pela Europa ao conceito de realismo literário de modo que este, redefinido, pudesse acolher um excêntrico (fora do centro) realismo brasileiro.

Palavras-chave: realismo; Machado de Assis; Roberto Schwarz; John Gledson.

Abstract: This paper seeks to show how much Machadian criticism, represented above all by the names of Roberto Schwarz and, to a certain extent, the Brazilianist John Gledson, questioned the normative and Eurocentric standards of Western literary criticism, presenting a productive proposal for the study of the work of Brazilian writer Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908). The work explains that the proposal of this criticism consisted of reading the Machadian text as a manifestation of the realism of another reality. Finally, it concludes that this criticism did not hesitate to challenge the limits imposed by Europe on the concept of literary realism so that it, redefined, could embrace an eccentric (off-center) Brazilian realism.

Keywords: realism; Machado de Assis; Roberto Schwarz; John Gledson.

[O] realismo foi procurando definições, demasiadamente numerosas e complementares para que alguma delas pudesse ser exata, mudando de adjetivo qualificativo para sobreviver, negando-se a si mesmo a possibilidade de perceber que os limites da realidade – se é que existem – estão muito mais longe do que consegue abarcar a sua percepção de miope de boa vontade.

(ADOUM, 1979, p. 201)

Foi Bertold Brecht que observou que o critério de amplitude e não o de restrição é o que mais convém ao conceito de realismo. A realidade [...] é infinita, e na América Latina toda a realidade, incluída a visível, ainda está por ser descoberta: nem sequer se sabe onde ficam as fronteiras das grandes propriedades feudais. Muito menos os limites entre o real e o fantástico.

(ADOUM, 1979, p. 209–210)

Introdução

A segunda metade do século XX deu margem a uma discussão produtiva sobre o conceito de realismo no contexto dos estudos da literatura Latino-Americana. Essa discussão, que incluiu intelectuais nativos e latino-americanistas, partiu da análise de narrativas produzidas por autores de um amplo espectro temporal, incluindo nomes desde Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908) a Gabriel José García Márquez (1927–2014). Nesse artigo, explicitaremos o caso machadiano com o objetivo de mostrar o quanto essa crítica literária questionou os padrões normativos e eurocêntricos da crítica literária ocidental, apresentando propostas produtivas que possibilitaram o estudo do realismo de uma outra realidade.

1 O conceito de realismo

Nas décadas de 1970 a 1990, os estudos das relações entre ficção e história na obra de Machado de Assis, conduzidos sobretudo pelos

machadianos Roberto Schwarz e John Gledson, que defenderam o realismo machadiano, provocaram uma controversa discussão sobre o realismo e o vanguardismo do escritor. Como aprofundaremos mais adiante, Schwarz procurou iluminar essa ambiguidade sob o seguinte ângulo: defendeu ele então, que o próprio vanguardismo de Machado admitiria contornos de realismo – e aqui podemos acrescentar: de um realismo tal como este se apresenta em uma outra realidade.

Com a tese de Schwarz, concordou Gledson, defendendo a respeito do experimentalismo vanguardista do escritor: “Em outras palavras, experimentalismo era, [...] para Machado, uma coisa natural e necessária, uma imposição de objetivos fundamentalmente realistas”. (GLEDSON, 1987, p. 22, tradução nossa)¹. E completou, sublinhando o quanto era a própria realidade que motivava o vanguardismo da experimentação machadiana: “cada um de seus romances é uma resposta à realidade mutante, e essa própria realidade força o escritor honesto à uma mudança no estilo e no método narrativo.” (GLEDSON, 1987, p. 23, tradução nossa)².

Ora, um dos principais contra-argumentos à defesa do realismo machadiano compareceu nessa controvérsia entre o latino-americanista Alfred MacAdam e o mesmo Gledson. O primeiro, defendendo o Machado-vanguardista precursor da moderna narrativa latino-americana, classificou os esforços do segundo, para identificar o Machado-realista, de “[m] anipulação de Gledson do conceito de realismo”. (MACADAM, 1987, p. 13–14, tradução nossa).³

É verdade que MacAdam reconheceu a possibilidade de Machado de Assis ter se distanciado do realismo oitocentista por ter encontrado nos caprichos do setecentista Laurence Sterne, autor da obra *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*⁴, uma fórmula mais adequada do que a outra para a representação da peculiar realidade do Brasil do Oitocentos. Ainda assim, o crítico, seguindo as definições de realismo literário (em que se inclui a presença do hegelianismo histórico) estabelecidas pela crítica do realismo europeu – principalmente o Georg Lukács na obra *The historical*

¹ In other words, experimentalism was, [...] for Machado, a natural and necessary thing, an imposition of fundamentally realist aims. (GLEDSON, 1987, p. 22).

² each of his novels is a chaging response to reality, and that reality itself forces on the honest writer a change in style and narrative method. (GLEDSON, 1987, p. 23).

³ Gledson’s manipulation of the concept of literary realism. (MACADAM, 1987, p. 13–14).

⁴ Cf. STERNE, 1983

*novel*⁵ – excluiu a possibilidade de definição do escritor brasileiro como realista e acusou Gledson de manipular o conceito para enquadrar Machado. (MACADAM, 1987).

A defesa do Machado-realista argumentou então que uma tal ampliação (ou manipulação como queria Alfred MacAdam) do conceito de realismo literário não poderia ser até produtiva? Ela permitiria a possibilidade de a crítica acompanhar, por entre as excentricidades daquilo que a princípio não parece realismo, a própria recepção do realismo (o movimento literário contemporâneo a Machado de Assis) por parte da literatura de uma realidade excêntrica (fora do centro)?

Pois esse é o argumento em que se baseia o trabalho de Roberto Schwarz em quem o brasilianista inglês John Gledson se inspirou. Em 1977, Schwarz publicou *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*,⁶ propondo uma relação original entre ficção e história, que o levaria a afirmar no prólogo da edição venezuelana do *Quincas Borba*: “Nossa tese é que essa ‘falta de realismo’ é um elemento do realismo brasileiro”. (SCHWARZ, 1979, p. XXII, tradução nossa).⁷

Entenda-se aqui por falta de realismo, a característica observada por este crítico como sendo a principal da narrativa machadiana, a saber: o capricho ou volubilidade do seu narrador (uma fórmula não-realista convocada ao Setecentos europeu). E entenda-se por elemento do realismo brasileiro, a aplicação realista dessa fórmula como uma estilização da conduta da classe dominante da sociedade brasileira oitocentista, tese desenvolvida por Roberto Schwarz ao longo de quase três décadas e que culminou com a publicação de *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*.⁸

Notemos então que essa sugestão de que a falta de realismo do escritor Machado antes se constitui como um elemento integrante do seu realismo (o realismo de uma outra realidade que não a europeia), motivou uma ampliação do conceito de realismo literário (pelo menos tal como apresentado por MacAdam) de modo que o mesmo pudesse acolher as

⁵ Cf. LUKÁCS, 1962

⁶ Cf. SCHWARZ, 1977

⁷ Nuestra tesis es que esta ‘falta de realismo’ es un elemento del realismo brasileño. (SCHWARZ, 1979, p. XXII).

⁸ Cf. SCHWARZ, 1990

excentricidades de um realismo brasileiro – que, ainda segundo Schwarz, veio a encontrar a sua expressão máxima no próprio Machado de Assis:

Fugindo dos esquemas do realismo-naturalismo europeu do século XIX, porém não do seu espírito inquisidor e filocientífico, que havia incorporado profundamente, Machado evitava mostrar-nos um Brasil europeizado [...], ou exótico [...], logrando assim ser em grande medida o maior realista brasileiro. (SCHWARZ, 1979, p. XX, tradução nossa).⁹

Pois, assim como Machado de Assis evitou descrever o Brasil por meio de um impróprio vocabulário europeu, também a crítica machadiana, considerando as relações entre ficção e história, se propôs a tarefa de evitar ler Machado a partir das impropriedades de um vocabulário importado à Europa. É o que veremos em seguida.

2 A crítica literária

Uma das infelicidades de ser-se um grande escritor de uma literatura que se tem por secundária está em que os críticos tendem sempre a aceitar para ela, os esquemas [...] das “grandes”, sem se informarem devidamente [...] sem se interrogarem.

(SENA, 1988, p. 325)

Propor tranquilamente à nossa literatura uma teoria *outra*, como se tentou, é repetir a atitude colonial, embora não se trate de começar do zero e ignorar os laços que mantemos com a tradição ocidental, que é também a nossa tradição, mas contra a qual devemos analisar nossas diferenças específicas. (tradução nossa).¹⁰

(RETAMAR, 1975, p. 128)

⁹ Huyendo de los esquemas del realismo-naturalismo europeo del siglo XIX, pero no de su espíritu inquisidor y filocientífico, que había incorporado profundamente, Machado evitaba mostrarnos un Brasil ya europeizado [...], ya exótico [...], logrando así ser en gran medida el mayor realista brasileño. (SCHWARZ, 1979, p. XX).

¹⁰ Proposer tranquillement à notre littérature une théorie autre - comme on l’a tenté - c’est répéter l’attitude coloniale, bien qu’il ne soit pas question de partir de zéro et d’ignorer les liens

Ao ler Machado, Schwarz se propôs evitar as impropriedades da crítica literária do realismo europeu – como explica o crítico Sérgio Paulo Rouanet (1991, p. 186): “Schwarz é um lukacsiano muito pouco convencional” – e, ao mesmo tempo, preencher as lacunas ao aplicar essa crítica ao caso brasileiro.

É o próprio Schwarz que chama a atenção na “conversa” sobre o seu livro *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* para a necessidade da presença então de um excêntrico capítulo, aparentemente “não tem nada a ver com o resto” (SCHWARZ, 1991, p. 76), mas cuja função é a do preenchimento de uma importante lacuna, ou seja, a de iluminar o ainda obscuro funcionamento da sociedade do Brasil do Oitocentos, um tópico da sociologia que revela-se indispensável à crítica machadiana quando da consideração das relações entre ficção e história:

Por que é necessário num trabalho sobre Machado de Assis fazer um capitulozinho intermediário, que não é de análise estética, que é de análise sociológica? No livro há um capítulo – “A Matriz Prática” – que não tem nada a ver com o resto. Quer dizer, eu espero que tenha, é claro, mas em princípio é de uma ordem inteiramente diferente do resto. Eu venho vindo com uma análise estética e num dado momento interrompo a análise estética e procuro mostrar o funcionamento prático da sociedade que, se a minha análise estiver certa, levanta a problemática desenvolvida na ficção do Machado. (SCHWARZ, 1991, p. 76).

Diante da dissonância entre o comportamento dos personagens machadianos e o comportamento dos personagens do realismo europeu, Roberto Schwarz não descartou a possibilidade de um excêntrico realismo brasileiro que não se explicaria pela crítica daquele. Pois nesse “capitulozinho” intermediário, explica ele, procurou estabelecer, através de uma análise sociológica, os fundamentos de uma matriz prática que desse conta daquela excentricidade registrada na análise estética:

O ponto aí é o seguinte: é que esse tipo de conduta irresponsável, arbitrária que eu estava descrevendo no plano restrito do romance é tão irreal, tão esquisito, é tão fora do quadro do que nós pensamos ser uma conduta normal do cidadão do século XIX – e quando nós

que nous conservons avec la tradition occidentale qui est aussi notre tradition, mais vis-à-vis de laquelle nous devons analyser nos différences spécifiques. (RETAMAR, 1975, p. 128).

pensamos na conduta normal de um cidadão do século XIX, nós evidentemente estamos pensando num europeu –, que eu senti a necessidade de entender melhor. Aquela conduta do Brás Cubas parece um disparate total, entretanto você olha melhor, e diz: disparate mas muito correta – ele vive bem, está gordinho, bem alimentado, tem as damas pelas quais se interessa, enfim, ele passa bem obrigado. Então, existe aqui uma conduta inteiramente esdrúxula que dá certo. Como isso é possível? A partir da concepção normal que nós temos desde o romance realista, a partir da história européia, que é a concepção que está na nossa cabeça, isso não se explica. Essa interrogação nos leva a procurar uma matriz prática em que essa conduta aparentemente esdrúxula é a conduta normal. (SCHWARZ, 1991, p. 76).

As impropriedades e lacunas que se apresentaram quando da aplicação da crítica do realismo europeu à ficção machadiana motivaram o crítico a procurar uma matriz prática que viabilizasse o realismo do escritor, e ainda conduziram Schwarz a uma descoberta mais abrangente no que diz respeito à adequação da tradição crítica do centro à literatura da periferia:

Aí você de repente descobre que no país – talvez no continente inteiro ou em áreas inteiras da periferia do capitalismo – há certas condutas que do ponto de vista central aparecem como esdrúxulas, que entretanto são perfeitamente adequadas, que permitem viver etc. A peculiaridade do que estava sendo explorado num romance te leva a refletir sobre uma experiência histórica e a estabelecer essa matriz prática para uma experiência diferente. Isso foi necessário de certo modo para explicar a viabilidade daquele romance. (SCHWARZ, 1991, p. 76–77).

Estabelecida a matriz prática, Schwarz pode então identificar um tipo peculiar de relação entre ficção e história, ou seja, o capricho ou volubilidade do narrador machadiano, uma técnica do Setecentos, como uma estilização do comportamento do rico brasileiro – o que não seria explicável do ponto de vista estrito da crítica do realismo oitocentista europeu.

Por outro lado, a necessidade apontada por Schwarz de ter que dedicar, dentro de um livro de análise estética, um capítulo inteiro à exposição de um esquema histórico-sociológico do Brasil do Oitocentos, revela-se, como ele concluiu, uma peculiaridade da crítica literária que toma como objeto de estudo a literatura de um país periférico onde os conflitos, ao contrário do que acontece no centro, continuam em sua maioria desconhecidos:

Essa necessidade é interessante, talvez seja uma peculiaridade da crítica literária num país como o nosso. Se você estivesse fazendo uma análise desse tipo na Europa – por exemplo, sobre um romancista do século XIX –, você teria ali a ilustre companhia do senhor Marx, ou da historiografia de direita, e não vai passar pela cabeça do crítico inventar um esquema histórico-sociológico a título precário. Todo mundo conhece os conflitos, e o que varia mais é o ângulo, que vai ser conservador, ou de esquerda etc. Em relação ao Brasil não se conhecem os conflitos, esse é que é o negócio. Então o Machado, um escritor do nosso mundo, de certo modo obriga a uma reflexão sociológica que mostre como aquela problemática se reproduz e é a normalidade de uma sociedade (SCHWARZ, 1991, p. 77).

Eis então as explicações de Schwarz de como ele procurou contornar as impropriedades e lacunas decorrentes da aplicação, no estudo de um escritor brasileiro, de uma crítica originalmente concebida para estudar o realismo dos escritores europeus. Logo, ainda que também inspirado como MacAdam nas ideias de Lukács, Schwarz, em contradição com aquele, na sua respectiva análise da obra machadiana, concluiu pelo realismo de Machado de Assis: “Trata-se de um autor que está cheio de recursos de vanguarda, mas cujo efeito geral é realista. Machado de Assis é um autor extraordinariamente mimético sendo que ele usa recursos literários de uma literatura não-mimética.” (SCHWARZ, 1982, p. 317–318).

Afinal, como já afirmava a latino-americanista Jean Franco a respeito do pretenso universalismo das normas literárias estabelecidas a partir do estudo do romance europeu:

Nós conhecemos muito bem a crítica de Lukács [...]. Não é meu propósito resumir essas críticas e sim sublinhar como os padrões extraídos do romance europeu foram transformados em valores que se aplicam universalmente para avaliar os romances escritos em outras sociedades. Se nos basearmos na “grande tradição” do romance realista definida pela crítica liberal inglesa ou por Lukács, não podemos deixar de considerar o romance latino-americano uma aberração ou uma caricatura.” (FRANCO, 1975, p. 59, tradução nossa)¹¹.

¹¹ On connaît beaucoup plus la critique de Lukács [...]. Il n’est pas dans mon propos de faire le résumé de l’opinion de ces critiques mais de souligner comment les normes tirées du roman européen se sont transformées en valeurs qui s’appliquent universellement pour évaluer les romans écrits dans d’autres sociétés. Si on se fonde sur la “grande tradition” du roman réaliste défini par la critique libérale anglaise ou par Lukács on ne peut faire moins

Pois, fundamentando-se na grande tradição do romance realista, porém considerando as diferenças específicas do caso brasileiro, Schwarz estabeleceu na sua crítica literária um diálogo produtivo entre o Velho e o Novo Mundo, evitando possíveis impropriedades. E com esta sua conclusão a favor do realismo machadiano, convergiu o trabalho de Jonh Gledson, sobretudo com a publicação do seu estudo *The deceptive realism of Machado de Assis*.¹²

De modo que esses críticos, mesmo em face da excentricidade da prosa machadiana quando confrontada com a prosa do realismo europeu, ainda assim não hesitaram, dadas as evidências encontradas naquela de uma definitiva relação entre ficção e história – por mais excêntrica que esta se apresentasse – em contornar os limites impostos ao conceito de realismo literário de forma que o mesmo pudesse acolher um excêntrico realismo brasileiro.

Eis então a argumentação da crítica machadiana que defendeu o Machado-realista frente ao contra-argumento de manipulação do conceito de realismo literário. Contudo, há ainda um outro contra-argumento passível de ser levantado, que é o de como equacionar um tal realismo diante do excepcional vanguardismo demonstrado pelo escritor.

Notemos que, ao longo dos seus estudos, se Schwarz, por um lado, defendeu o realismo do capricho ou da volubilidade do narrador machadiano em sua condição de estilização do comportamento do rico brasileiro, por outro, ele não deixou de lhe reconhecer o seu vanguardismo. De fato, sobre o movimento deste volúvel narrador a ceticamente percorrer um conjunto de posições ideológicas das mais importantes na época sem se identificar com nenhuma delas, declarou o crítico: “Rimos aqui nada menos que das aquisições do Ocidente Moderno” (SCHWARZ, 1990, p. 54). Um riso machadiano, cético e vanguardista, a desconfiar das pretensões universalistas da modernidade ocidental.

Por sua vez, Antonio Candido, no “Esquema de Machado de Assis”, considerando a arcaica e fragmentária condição sterniana da narrativa machadiana, um efeito motivado novamente pelo capricho ou volubilidade do narrador, chegou à seguinte conclusão sobre o vanguardismo do escritor:

Curiosamente este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda de nosso século, que também procuram

que de considérer le roman latino-américain comme une aberration ou une caricature. (FRANCO, 1975, p. 59).

¹² Cf. GLEDSON, 1984

sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances permanecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos. (CANDIDO, 1970, p. 22)

Ao que Schwarz (1979, p. XII, tradução nossa)¹³ acrescentou: “O romance de Machado participa [...] da destruição de formas a qual todas as vanguardas do mundo começaram a se dedicar como expressão da crise geral da cultura burguesa que se anunciava”. Mas mesmo tão excepcional vanguardismo, reconhecidamente presente na obra do Bruxo-Profeta do Cosme Velho, ainda foi equacionado por Schwarz em termos do realismo de ...

3 Um mestre na periferia do capitalismo

Sublinhemos mais uma vez, sob o risco de repetição, a surpresa da crítica diante da excepcionalidade do vanguardismo machadiano. Antonio Candido comentava ainda no seu “esquema”, a respeito da surpreendente modernidade da problemática da crise de identidade levantada pelos contos “O Espelho” e “O Alienista”: “notemos que este conto e o anterior, manifestam no fim do século XIX, o que faria a voga de Pirandello a partir do decênio de 1920”. (CANDIDO, 1970, p. 25). E o próprio Schwarz declarou sobre o caráter surpreendentemente moderno da tematização dos mecanismos despolicizados do desejo promovida pelo escritor principalmente a partir das *Memórias Póstumas*: “Machado de Assis é um autor que em 1880 está dizendo coisas que o Freud dirá 25 anos depois”. (SCHWARZ, 1982, p. 318).

Pois este papel de precursor da própria vanguarda europeia – segundo ambos os críticos Machado estaria a anteceder a mesma em décadas – se pertinente, conduz a crítica machadiana, sobretudo a que considera tal como Candido as relações entre literatura e sociedade ou entre ficção e história, a umas tantas outras questões – questões que, de certo modo, convergem com essa indagação do crítico Jorge de Sena em 1968 sobre a surpreendente maestria revelada por este grande escritor de uma “pequena” cultura: “Como foi isto possível numa literatura que ‘nascia’ (quando Machado começou a

¹³ La novela de Machado participa [...] de la destrucción de formas a la cual empezaban a dedicarse todas las vanguardias del mundo como expresión de la crisis general de la cultura burguesa que se venía anunciando. (SCHWARZ, 1979, p. XII).

sua carreira o Brasil mal tem trinta anos de existência) e que procurava a sua ‘realidade’?” (SENA, 1988, p. 334).

A pergunta ecoa: como foi isto possível em uma literatura tão jovem que nascia em uma cultura periférica (ou, nos termos de Sena, “pequena”)? Uma cultura ainda definida pelo machadiano Valentim Facioli (1982, p. 40) como a “cultura incipiente de um país deslocado dos centros intelectuais europeus e retardatária econômica, política e socialmente em relação ao capitalismo e a moderna divisão de classes e do trabalho internacional”. Não nos esqueçamos, por fim, que, ao contrário dos seus viajados narradores Brás, Bento e Aires, Machado jamais se ausentou do Brasil. Foi nesse ambiente cultural “retardatário” e “deslocado” que ele desenvolveu a sua excepcional sensibilidade de vanguardista. Assim, considerando a excepcionalidade do que Machado fez e onde fez fica a enigmática pergunta, que Schwarz faz a sua:

É surpreendente a que ponto Machado é absolutamente moderno [...]. Por outro lado, sendo um autor tão vanguardista, Machado é um autor muito brasileiro, e este é obviamente outro dos seus grandes enigmas. Como pode um cidadão do Rio de Janeiro daquele tempo e sendo tão brasileiro ser um autor tão de vanguarda? (SCHWARZ, 1982, p. 317).

Esse é o enigma que se impôs então à crítica machadiana: como foi possível ao escritor tamanha maestria ao ponto de ser capaz, mesmo da periferia do capitalismo oitocentista, vanguardisticamente, como defende Schwarz (1991, p. 76), “levantar ao primeiro plano da literatura contemporânea um universo cultural provinciano?”.

Tão enigmática pergunta, sendo estruturada dessa forma, a princípio empresta ao vanguardismo de Machado de Assis um caráter ainda mais excepcional, uma vez que não se trata apenas do mérito de ser vanguardista, mas ainda de o ser em condições tidas como adversas. Pois, como mencionamos, Schwarz tem formalizada uma possível solução para o grande enigma do Bruxo do Cosme Velho, e ela passa pelo equacionamento de seu tão excepcional vanguardismo em termos do seu realismo. E, veremos em seguida, que a formalização desta equação, paradoxalmente, caracteriza o caso machadiano como sendo um tipo de...

4 Vanguardismo “fácil”

Afirma Schwarz (1982, p. 317) sobre o vanguardismo e realismo machadiano: “Existe uma coisa muito curiosa em Machado de Assis [...]: uma espécie de vanguardismo que é ‘fácil’. [...]. Trata-se de um autor que está cheio de recursos de vanguarda, mas cujo efeito geral é realista.”

De início, apenas notemos que a solução proposta por Roberto Schwarz para o caso específico de Machado de Assis, ou seja, o caso do escritor capaz de enigmaticamente ser ao mesmo tempo tão brasileiro e tão de vanguarda, admite ser extrapolada, como o próprio crítico sugere, para um contexto mais geral: “Há aí um assunto interessante ligado à situação particular do Brasil, mas que com as devidas modificações deve valer para a América Latina e toda a periferia do capitalismo.” (SCHWARZ, 1982, p. 317).

O enigma reformulado parece tornar-se então: como é possível ao escritor de uma cultura periférica, dadas as supostas desvantagens do seu posicionamento dentro do sistema assim estabelecido, revelar ainda a competência para avultar como um excepcional vanguardista? Pois a solução que Schwarz propôs para um tal enigma paradoxalmente aponta para o fato de que tamanha excepcionalidade se deve justamente à particular posição deste escritor: “É como se a relativização das idéias dominantes de uma época, no centro, tivesse um peso explosivo e a relativização dessas mesmas idéias na periferia tivesse uma dimensão realista porque a sua relatividade é palpável”. (SCHWARZ, 1982, p. 318).

Segundo Schwarz, se considerarmos que os valores predominantes em um determinado período são gerados nos países centrais e importados pelos países periféricos, então faz sentido afirmar que estes valores pareçam naturais e absolutos no centro, ao passo que na periferia, em sua condição de estrangeiros e, portanto, parcialmente acomodados, eles não pareçam tão naturais ou absolutos. O crítico defende que a relativização de tais valores por parte do escritor periférico resulta menos de um trabalho de peso sobre conceitos e formas, do que de uma realística percepção da palpável relatividade dos mesmos. Em outras palavras, relativizar as ideias dominantes de uma certa época pode ser um movimento difícil no centro, porém “facilitado” por um certo tipo de privilégio cognitivo que oferece a periferia, onde o vanguardismo revela-se antes “fácil”, (ou seja, provocado pela própria realidade, ao ponto inclusive de, excentricamente, adquirir os

contornos do realismo de uma outra – excêntrica – realidade). Tese que Schwarz ilustra convocando o caso da desmistificação da ideologia burguesa:

[O]s valores burgueses que parecem naturais, que parecem absolutos, que parecem definir o homem de um modo geral na Europa mais avançada, nesses países da periferia, por diversas razões, não parecem naturais. De modo que a desmistificação da ideologia burguesa que, na Europa, foi uma façanha de filósofos – era preciso ser Nietzsche, era preciso ser Freud, era preciso ser Marx, para ver além das aparências – , no Brasil ou noutros países que tais, foi um ponto de vista bem menos audacioso, já que o sistema das aparências burguesas não se havia implantado de modo consistente. O caso do liberalismo é sugestivo: na Europa era preciso ser Marx para lhe descobrir a parcialidade social. No Brasil bastava ver o escravo na rua. (SCHWARZ, 1982, p. 317).

Sublinha o crítico que, dentre as diversas razões pelas quais o sistema das aparências burguesas não conseguia se implantar com consistência na sociedade brasileira oitocentista, sobressaía uma em particular: a persistência nessa sociedade, a despeito do seu intenso processo de aburguesamento, de uma instituição pertencente a um universo não-burguês, a escravidão. Pois, continua Schwarz, diante de um sistema de aparências burguesas tão inconsistente como o então organizado, a parcialidade social do liberalismo oferecia-se, nesse lado do Atlântico, excêntrica a descoberto: “Em outras palavras, o liberalismo era parte de uma comédia ideológica *diferente da europeia*”. (SCHWARZ, 1979, p. XVI, tradução nossa)¹⁴. O crítico ainda explica:

É claro que a liberdade de trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. (SCHWARZ, 1977, p. 14).

¹⁴ En otras palabras, el liberalismo en Brasil era elemento de una comedia ideológica *diferente de la europea*. (SCHWARZ, 1979, p. XVI).

Segundo as reflexões de Schwarz, a desmistificação da ideologia burguesa (ideologia que no periférico Brasil do Oitocentos não conseguira se organizar de modo a implantar com consistência o sistema das aparências bem-sucedido do centro), no lado europeu do Atlântico representava uma verdadeira façanha de dimensão filosófica. Do outro lado, no entanto, (devido às inconsistências da sua efetiva organização em uma outra realidade), a desmistificação revelava uma dimensão antes realista, pois bastava ao indivíduo olhar para o contraste entre as suas vestes liberal-burguesas e a realidade do escravo na rua para ver além das aparências. Em outras palavras, e aqui as devolvemos a Roberto Schwarz, na periferia do capitalismo, em presença da escravidão:

[A]s idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis [...] eram adotadas [...] com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção. [...] Conhecer o Brasil era saber destes deslocamentos conhecidos e praticados por todos como uma espécie de fatalidade. [...] este sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances de reflexão. Contudo facilitava o ceticismo em face das ideologias, por vezes bem completo e descansado e compatível aliás com muito verbalismo. Exacerbado um nadinha dará na força espantosa da visão de Machado de Assis. Ora, o fundamento deste ceticismo não está seguramente na exploração refletida dos limites do pensamento liberal. Está, se podemos dizer assim, no ponto de partida intuitivo, que nos dispensava o esforço. [...] Assim o que na Europa seria verdadeira façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada. [...] uma gravitação complexa [...] na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória, de mania entre manias. (SCHWARZ, 1977, p. 22–23).

Seguindo o raciocínio de Schwarz, o ceticismo demonstrado por Machado de Assis (cuja expressão formal registra-se em termos da volubilidade do seu narrador a ceticamente trocar um registro por outro sem se identificar com nenhum deles), adquire então contornos dos mais realistas, ou seja, revela-se como sendo antes fruto da intuição motivada pela realidade do escravo na rua do que de um trabalho sobre conceitos e formas. Sublinha Roberto Schwarz a respeito do enigmático caso do Bruxo-Profeta do Cosme Velho: “Em certo sentido Machado convergiu com tudo que há de mais impressionante na literatura mundial, só que essa convergência

resulta menos de um trabalho interno, sobre noções e formas, que de uma dose considerável de realismo”. (SCHWARZ, 1982, p. 317).

Eis então como a defesa do Machado-realista, representada por Schwarz e suas ideias sobre “vanguardismo fácil” devido a um certo privilégio cognitivo da periferia, procura responder ao contra-argumento de como equacionar o realismo do escritor considerando o seu excepcional vanguardismo. Schwarz ainda acrescenta:

Eu penso que esses assuntos caminham para a observação [...] sobre o lugar de Machado de Assis na literatura contemporânea. Realmente, se nós olharmos o Brasil como parte da cena contemporânea e não nos limitarmos ao ângulo da história nacional, veremos que aqui certos aspectos do mundo moderno aparecem de maneira particular e que os autores que têm garra para apanhar esse modo particular podem ser autores de vanguarda e “universais”, não só apesar, mas por causa do nosso chamado atraso. (SCHWARZ, 1982, p. 318).

Equacionando incógnitas amplas como periferia e centro, moderno e atrasado, Schwarz sublinha que “vanguardismo fácil” não é especificidade do caso brasileiro: “com as devidas modificações deve valer para a América Latina e toda a periferia do capitalismo.” (SCHWARZ, 1982, p. 317). O crítico sugere então que suas ideias sobre “vanguardismo fácil”, a partir das quais ele defende o realismo de Machado de Assis, ampliando os limites do conceito europeu de realismo, admitem ser extrapoladas para outros escritores da periferia do capitalismo. Foge aos limites desse trabalho empreender tal extrapolação, mas sugerimos que o ensaio de Neil Larsen: “A Note on Lukács’ *The Historical Novel and the Latin American Tradition*”¹⁵ sobre Alejo Carpentier, e o ensaio de Jorge Enrique Adoum, cujo título é homônimo a esse artigo: “O Realismo de Outra Realidade”¹⁶, poderiam dialogar com as ideias de Roberto Schwarz.

Considerações finais

Nesse artigo, procuramos explicitar o quanto a crítica machadiana, representada sobretudo por Roberto Schwarz e, em certa medida, por John Gledson, questionou os padrões normativos da crítica literária ocidental,

¹⁵ Cf. LARSEN, 1986

¹⁶ Cf. ADOUM, 1979

apresentando uma proposta produtiva para o estudo da obra de Machado de Assis a ser compreendida como o realismo de uma outra realidade. Para tanto, essa crítica ampliou os limites do conceito de realismo literário, possibilitando compreender, por trás das excentricidades do que a princípio não aparenta ser realismo, a própria recepção do realismo (o movimento literário contemporâneo ao escritor) pela literatura de uma realidade excêntrica: fora do centro. Assim, do mesmo modo que Machado de Assis evitou tematizar o Brasil através de um impróprio vocabulário europeu, também a crítica machadiana, considerando as relações entre literatura e sociedade, evitou compreender o escritor brasileiro a partir das impropriedades de um vocabulário importado à Europa. Esses críticos não hesitaram – mesmo diante das excentricidades da narrativa machadiana, quando comparada com a narrativa do realismo europeu, e considerando as evidências presentes naquela de uma definitiva relação entre ficção e história, por mais excêntrica que esta se apresentasse – em desafiar os limites impostos pela Europa ao conceito de realismo literário de modo que este pudesse acolher um excêntrico realismo brasileiro.

Referências

ADOUM, J. E. O realismo de outra realidade. In: MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua Literatura*. Tradução. Luiz João Gayo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 201–214.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15-32.

FACIOLI, V. Várias Histórias para um Homem Célebre. In: BOSI, A. et al. (Orgs.). *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982, p. 9–59.

FRANCO, J. La Parodie, le Grotesque et le Carnavalesque: quelques conceptions du personnage dans le roman Latino-Américain. In: *Idéologies, Littérature et Société en Amérique Latine: colloque*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1975, p. 57–75.

GLEDSON, J. Brazilian fiction: Machado de Assis to the present. In: KING, J. (Org.). *Modern Latin American Fiction: a survey*. London: Faber and Faber, 1987, p. 18–40.

GLEDSON, J. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairn, 1984.

LARSEN, N. A Note on Lukács' *The Historical Novel* and the Latin American Tradition. In: BALDERSTON, D. *The Historical Novel in Latin American: a symposium*. Gaithersburg: Hispamerica, Tulane University, 1986, p. 121–128.

LUKÁCS, G. *The Historical Novel*. Tradução. Hannah e Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1962.

MacADAM, A. J. Introduction: Comparative Literature and Latin American Literature. In: _____. *Textual Confrontations: comparative readings in Latin American Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987, p. 1–27.

RETAMAR, R. F. Pour une Théorie de la Littérature Hispano-Américaine. In: *Idéologies, Littérature et Société en Amérique Latine: colloque*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1975, p. 125–135.

ROUANET, S. P. Contribuição para a Dialética da Volubilidade. Revista USP, São Paulo, n. 9. p.175–194 Mar/Abr/Maio. 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25567>.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, R. Machado de Assis: um debate: conversa com Roberto Schwarz. [Entrevista cedida a] Luiz Felipe de Alencastro *et al.* *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, Mar. 1991, p. 59–84.

SCHWARZ, R. Quien me Dice que este Personage no sea el Brasil? In: ASSIS, J. M. M. de. *Quincas Borba*. Tradução: Juan Garcia Gayo. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1979, p. IX–XXXI.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SENA, J. de. Machado de Assis e o seu Quinteto Carioca. In: _____. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 325–335.

STERNE, L. *The life and opinion of Tristram Shandy, gentleman*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1983.



Poesia e sensação em Orides Fontela

Poetry and Sensation in Orides Fontela

Nathaly Felipe Ferreira Alves

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo / Brasil

nathaly_felipe@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7555-5954>

Resumo: este artigo tem como objetivo investigar a poesia de Orides Fontela como espaço de afecções e de sensações capazes de ilustrar, na materialidade textual, também uma espécie de teoria de criação e de desenvolvimento da subjetividade poética. Para a análise dos poemas, as concepções de “matéria-emoção” e de sujeito lírico fora de si, de Michel Collot, são nucleares para que se entenda a lógica compositiva dos textos. Ao lançar-se ao fora de si, o sujeito se imbrica no mundo, e dessa relação afetiva insurge a matéria-emoção, isto é, um espaço de fruição poética em que sujeito e mundo são densidades recíprocas, imbricadas e sem hierarquias.

Palavras-chave: Orides Fontela; matéria-emoção; subjetividade; sensação; poética.

Abstract: this article aims to investigate Orides Fontela’s poetry as a space of affections and sensations capable of demonstrating in textual materiality a theory of creation and development of poetic subjectivity. Therefore, through the analysis of the poems, the conception of “matter-emotion” and the “lyrical subject outside himself”, by Michel Collot, are nuclear for understanding the compositional logic of the texts. Through these concepts, both subject and world are imbricated and form this affective relationship matter-emotion emerges, namely, a space of poetic fruition whereby subject and world are reciprocal and imbricated densities without hierarchies.

Keywords: Orides Fontela; matter-emotion; subjectivity; sensation; poetic.

A obra poética de Orides Fontela possui a singular capacidade de extrair experimentações do real, pelas quais a subjetividade lírica alcança uma íntima relação com o mundo. Isso ocorre porque seus poemas promovem uma síntese da experiência do sujeito lírico “eclipsado” (Candido, 1983) pela objetividade do real, espaço de encontro e de alteridade aberta à experiência do “fora de si” (Collot, 2018, p. 60).

Os textos de Orides revelam, ainda que “subterraneamente”, cenas líricas capazes de plasmar a cotidianidade do ser. Tal universo lírico se realiza depuradamente, tanto na forma quanto no seu vocabulário-motivo básico, formador de um conjunto imagético mobilizador da experiência do sujeito lírico em um mundo em que se parece sempre estar “a um passo” – parafraseando as epígrafes de *Transposição* (1969)¹ e de *Alba* (1983)² – do toque, do ser, da coisa e do sublime. Mas estar “a um passo” supõe que o sujeito lírico esteja “sempre atento (ao)” real, que o sinta, como nesta bela “Vigília” (FONTELA, 2015, p. 169):

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

Tenso no
instante
– imóvel voo –
plena presença
pássaro e
signo

(atenção branca
aberta e vívida).

Pássaro imóvel
Pássaro vivo
atento
a.

Nossa hipótese de leitura baseia-se nisto: na imbricação do sujeito no mundo, algo que denominamos, por ora, como *semântica da proximidade* viabilizada, a nosso ver, por meio da aproximação ao conceito de *estrutura de horizonte*, adaptado da fenomenologia. Supomos que o “eu” nos poemas de Orides Fontela seja instituído por meio do deslocamento que o instiga a experimentar a objetividade de que se colhe a *matéria-emoção*.

¹ A epígrafe é um poema breve de Orides: “A um passo do meu próprio espírito / A um passo impossível de Deus. / Atenta ao real: aqui. / Aqui acontece.” (FONTELA, 2015, p. 23).

² Este livro possui duas epígrafes. A primeira trata-se de uma citação de San Juan de la Cruz: “*Que bien sé yo la fuente / que mana y corre, / aunque es de noche.*”. Já a segunda é um poema de Orides e segreda: “A um passo / do pássaro / res / piro.” (FONTELA, 2015, p. 163-165).

Sendo assim, interessa-nos pensar como a voz lírica abre-se ao “fora de si” e que, por integrar o mundo exterior, redefine-se, uma vez que, conforme Collot (2018, p. 60), “o poeta projeta fora de si, nas imagens das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua realização com o mundo, em que, em compensação, interioriza à matéria-emoção”. Ressaltamos que o conceito de sujeito lírico fora de si [*hors de soi*] é trabalhado por Michel Collot na obra de referência do texto que ora apresentamos ao leitor: *A Matéria-emoção* (2018) [*La matière-émotion*, 1997], de que também, obviamente, extraímos a concepção que dá título ao livro do escritor francês e nos permite refletir, à luz de suas ponderações e por certas visadas críticas que nos são particulares, sobre a movimentação da subjetividade lírica.

A partir do salto ao *hors de soi* proposto por Collot, é possível acessar e fundamentar justamente a *matière-émotion*, espécie de húmus do trabalho da escritura poética, em que sujeito e mundo se imbricam. A questão da alteridade, portanto, será imprescindível para a compreensão das concepções com as quais operamos, uma vez que, ao manejarmos o *fora de si*, é preciso pensar que:

É somente saindo de si que ele [o sujeito lírico] coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur. Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo com um outro* (COLLOT, 2018, p. 52).

Parece-nos prudente sondar a pertinência significativa da concepção reivindicada por Michel Collot, a que o autor, crítico e poeta francês, dedicado aos estudos da lírica moderna e contemporânea, em especial de seu país, denomina exatamente como *matéria-emoção*. Conforme sugerimos anteriormente, Collot acomoda em seu discurso crítico determinadas concepções refletidas a partir da visada filosófica proposta pela fenomenologia, de diferentes tradições, por assim dizer. Contudo, devido ao recorte do presente trabalho, pensemos nesse ramo filosófico por meio do diálogo possível com as ponderações de Merleau-Ponty e a reivindicação da concepção de *carne*³, assim como suas consequências quanto à instituição

³ “[...] a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo

de um sujeito em imbricação com o mundo, mantendo no horizonte de nossa proposta, certamente, o relacionamento dessas questões com a formulação também de um horizonte de escritura poética e como a emoção encarnada nesse espaço instituído via linguagem alimenta-se, em certa medida, dessa emoção transmutada em matéria.

Pensar, portanto, na *matéria-emoção* é entendê-la como um circuito de formulação do estatuto da subjetividade lírica em conjugação com o mundo, uma vez que a essa concepção se apresenta enquanto uma reação afetiva do sujeito que encontra o mundo exterior e que, dado esse encontro, inaugura e se inaugura, por assim dizer, através desse acontecimento. O que é *visto* e sentido passa a ver e a sentir tudo de todas as maneiras, a partir de um sentir-pensar múltiplo que mistura as sensações dos corpos e as transmuta em um fluxo de *matéria-emoção* do poema, espaço em que o único paraíso possível se realiza na experiência de atravessamento entre “eu”/mundo. Nessa dinâmica inter-relacional, o “desenho vivo” da paisagem passa a se autodelinear, dando contornos também à subjetividade lírica que nasce nesse encontro e, simultaneamente, imprime seus próprios rastros na carne do mundo. Ao sujeito lírico cabe, portanto, transsubstanciar-se, sob à égide de uma reciprocidade afetiva, à imagem de um pássaro paradoxalmente doce e agreste. Resistente ao voo, agarra-se a galhos altíssimos (“frágil” zona-limite entre o sublime e o terreno) e grita seu nome (resistindo também ao canto), gravando-o, tanto na imanência do horizonte observável pelo “eu” quanto em seu próprio corpo:

se vê, se toca e tocando as coisas, de forma que simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas [...]” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 141).

O pássaro ines
perado

O pássaro agreste. O
som
silencioso, vivo, dul
císsimo.

BEM-TE-VI!
BEM-TE-VI!

Bem te vi, sim –
leve
pousado
no último – altíssimo –
no frágilimo galho.

Pássaro
no paraíso
dos pássaros.

Bem-te-vi (vendo-me?)
desenho
vivo
no último andar
de um sonho.

(FONTELA, 2015, p. 256).

O sujeito lírico, particularmente aquele insinuado na poesia moderna e agenciado na poesia contemporânea, não diz respeito à uma “identidade psíquica autônoma” (COLLOT, 2018, p. 16), mas à instituição arquitetada no seio da enunciação do texto poético. Assim, a subjetividade lírica se formula atravessada pela relação que mantém com os objetos, no seu encontro com o mundo criado esteticamente. Não sendo um sujeito enunciante, produtor de enunciados, mas engendrado na própria enunciação lírica que o institui, este “eu” abre-se desde a experiência mallarmaica à “desaparição ilocutória do poeta”, pois esse pronome pessoal curiosamente se impessoaliza, tornando-se um *outro* em si e para si mesmo, fazendo-se ato originário de uma radical alteridade, ainda em sua gênese partilhada (em certa medida também aporética) no mundo em que, se por um lado ajuda a construir, por outro, é de uma imanência necessária para a aparição e permanência do sujeito lírico em termos de sua instituição.

Ao atravessar e ser atravessada pelos objetos convocados no mundo e reconstituídos liricamente, a subjetividade não se vincula mais a uma prerrogativa interior ou mesmo anterior a si: inventa-se ao se espriar no fora que constitui o horizonte de sua visão; experimenta o exterior em *comoção* (termo aqui entendido livremente tanto como um sentimento quanto como movimento conjunto da subjetividade lírica no e com o universo habitado por ela, isto é, como uma espécie de co-moção, de co-movimentação). Tal comoção, ou nos termos de Collot, *e-moção*⁴, é o dispositivo pelo qual o “eu” jorra nos limites de si e, por estar *fora de si*, reúne-se aos outros, tal como podemos ler em:

SENSAÇÃO

Vejo *cantar* o pássaro
toco este *canto* com meus nervos
seu gosto de mel.
Sua *forma*
gerando-se da *ave*
como *aroma*.

Vejo *cantar* o pássaro e através
da percepção mais *densa*
ouço abrir-se a distância
como *rosa*
em silêncio.

(FONTELA, 2015, p. 74, destaque nosso).

Se o “eu” não alcança de maneira tátil a imagem do pássaro que o mobiliza, inclusive em um plano especular em relação à figura do poeta lírico, é possível acessar a ave a partir de uma visada sinestésica e inaugural do acontecimento poético, e igualmente gerenciadora de novas sensações. Nesse sentido, a visão é o toque comovente, ou seja, o acesso à fibra nervosa e profunda da experiência vislumbrada: “toco este canto com meus nervos / seu gosto de mel. Sua forma / gerando-se da ave / como aroma”. Sugerimos que o dado objetivo do real, o pássaro sentido pelo “eu”, também se transmuta

⁴ “A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro, quanto por fora” (COLLOT, 2018, p. 24).

sensível e sensorialmente, ou seja, encarna, no jogo metafórico, o fazer alquímico necessário para transpor o signo linguístico. A ave abre-se em imagem vibrátil e mutante que, dada sua própria condição, se desdobra, instaurando um tipo de espaçamento, de esgarçamento, tanto de sua lógica metafórica lapidada, na primeira estrofe, quanto de uma distância (do branco que assume o lugar limite entre as estrofes) que aparece e convida, por meio da abertura dos sentidos, ao impasse: passar do que se ouve virtualmente (pela visão, ouvir o canto) ao que já não é possível “escutar” apenas com os ouvidos... permitir-se ouvir (sentir plenamente) o silêncio, contemplar sua forma que floresce “como rosa”.

Podemos dizer que há uma projeção da subjetividade na cena lírica (tecida por meio do jogo entre a forma e o conteúdo, espaço-limite da aparição das imagens poéticas). Tomando como razoável tal hipótese, uma espécie de objetivação do “eu” seria possível, assim como a sua incorporação ao outro, à impessoalidade afirmada por meio da escritura possuidora de um corpo próprio e que acontece nos interstícios do *eu* e do *isto*, tal como sugeria Rimbaud: “Eu quis dizer o que *isto* diz, literalmente em todos os sentidos”⁵. A matéria sígnica do poema (seus estratos fônicos e gráficos), rearranjados ritmicamente, promovem uma espécie de intervalo em que a ressonância ganha espaço e possibilidade de agir, amalgamando o significado poético à imanência de seus significantes, instituindo algo que podemos indicar, na esteira de Collot (2018, p. 45), amparado por Merleau-Ponty, como um “sentido emocional”, em que aspectos semânticos e formais da expressão são inseparáveis.

A emoção como matéria dimensiona-se enquanto carne, ou melhor, está encarnada na carne mesma das palavras (nessa carne que é enredamento entre dizível e indizível), estas também encaradas como coisas no e do mundo. Agenciado por um conjunto de forças internas e externas à subjetividade lírica, o plano de habitação, e concomitantemente de instituição, sempre provisória, porque movente, deste “eu” desagua exatamente no corpo-poema que vibra no timbre e no tónus de uma voz

⁵ “*J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens*”. A irmã de Arthur Rimbaud, Isabelle Rimbaud, atribui ao poeta essa frase, na seção “*Rimbaud Catholique*”, de seu livro *Reliques* (RIMBAUD, 1921, p. 143). Collot (2018, p. 65) também faz uso dessa citação em nossa obra de referência *A matéria-emoção*.

inscrita em grafemas *mudos* e que, paradoxalmente, *ressoam*⁶, uma vez que sentir é atravessar-se em experiência criativa, é singlar em um horizonte aberto ao toque. Porém, justamente por ocasião da comunhão complexa dada no seio da palavra poética (seu poder de cantar e de calar), devida, por assim dizer, a seu impasse constitutivo, rasga-se uma ausência através do plano afetivo do poema.

No limiar entre a presença e a ausência, é a palavra poética que reivindica uma presença errante, dissolvida na imagem do pássaro: seu canto inaudível. O acesso a essa espécie de canto aporético é dado gentilmente pelo suporte escritural, que afeta o leitor, destinado, por sua vez, a perceber também, tal como o sujeito lírico, por meio dos seus sentidos e da significação das imagens visuais mescladas às imagens sonoras (isto é, à melodia secreta dos versos), suas assonâncias singelas, as quais destacamos ao longo da transcrição do poema.

Assim, em “Sensação”, indicamos apenas as vogais anasaladas e as abertas, no intuito de demonstrar como a ressonância do fundo melódico do texto dialoga com a visão do voo virtual “em abertura e canto”, ainda que distante, do pássaro. É possível realçar também as aliterações, em que se alternam repetidamente os fonemas /t/, /v/ e /r/, algo que imprime lacunas sonoras ao ritmo do poema, introduzidas de forma a cindir a circularidade e delicadeza no plano da organização dos sons das vogais. Tal ressonância se insinua na bipartição estrófica, inscrevendo-se também nos *enjambements* constantes que encerram, no corpo sintático e em seu corte, a distância sentida pela subjetividade lírica.

A questão da *ressonância* é importante para novas tentativas de leitura da obra poética de Orides Fontela, em especial, no poema “Sensação”. Nancy (2013, p. 163), em *À escuta*, pensa a diferença entre “écouter” (ouvir/escutar) e “entendre” (ouvir/entender), ao refletir sobre a própria “disposição da ressonância”, encarnada no silêncio, princípio paradoxalmente motor do som. Segundo Nancy (2013, p. 166), para que houvesse a ressonância (espécie de vibração reversível e constituidora de significações da ordem do sensível) do som no silêncio ou do silêncio no som, seria necessário um fundo sonoro

⁶ Conforme Collot (2018, p. 46) é assim que: “[...] a emoção está agora encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. Este corpo verbal é poesia essencialmente sonora, e vibra no timbre e no tom de uma voz. A repercussão do poema é função de sua ressonância. [...]”.

(espaço de latência, de limiar entre o som e o sentido; e o além do som, do novo sentido ou de um não sentido). A questão da ressonância se relaciona à construção de um estatuto de sujeito e, nos termos do presente trabalho, também da concepção das imagens poéticas, tendo consequências políticas, além de estéticas. Isso porque entre o som e o silêncio haveria a instituição de uma voz encarnada nos corpos dos sujeitos, dinamizada por meio do que o autor considera como “reenvios infinitos” da ressonância das vozes (entre outras vozes, corpos, pensamentos, sensações), o que abaliza uma constituição tanto subjetiva quanto [trans]subjetiva (ou comunitária) dos indivíduos.

Permitindo-se à escuta de uma escritura, o leitor, também autor em certa medida, é fisgado em uma rede especular em que a imagem do pássaro – imbricada à aparição da subjetividade lírica – instaura um novo regime de escuta pela visão, ou seja, um regime de leitura da voz do poema: “Vejo cantar o pássaro e através / da percepção mais densa / ouço abrir-se a distância” (FONTELA, 2015, p. 74). Isto posto, compreende-se que, a partir da materialidade das palavras associadas às especificidades das coisas do mundo, o poema se instaura como uma espécie de alquimia” (COLLOT, 2018, pp. 67-68): que cria justamente a *matéria-emoção*, isto é, os dados sensíveis em que a afetividade do “eu” se expressa mais intensamente à medida que se ausenta do plano do enunciado, ao doar-se corpo no plano da enunciação.

Orquestra-se, de certa forma, uma espécie de *lirismo objetivo* fundamentado nos jogos da linguagem, em que, ao se questionar o estatuto do “eu”, a subjetividade não é destruída, mas aberta ao fora, à alteridade. Entendemos ser necessário refletir, ainda que rapidamente, sobre o termo *lirismo objetivo*, já que seu aprofundamento poderia gerar outros textos. Essa expressão é discutida por Michel Collot, acerca do fazer poético de Francis Ponge, no já mencionado livro *La matière-émotion* (1997), e também em “*Lyrisme et réalité*”, artigo no qual o crítico, ao analisar os poemas dos poetas franceses relacionados ao “novo lirismo”, observa que:

[...] a consciência não é uma pura interioridade, e se assegura somente através de sua relação com o mundo; este não se dá jamais em si, mas sempre por um sujeito que o percebe. Se o real pode sensibilizar, é porque é ‘movediço’: apresenta-se como o horizonte de uma consciência situada no espaço e no tempo [...] (COLLOT, 1998, p. 39).

Partimos da hipótese de que tal categoria lírica, aparentemente contraditória, poderia realizar-se justamente por meio do tenso convívio entre o sujeito lírico e os dados objetivos instaurados nos poemas. Assim, “Sensação” instaura uma visão ricamente lírica e muito singular do real. Apropriando-se da objetividade, nos termos de implicação do sujeito no e com o mundo, o poema busca como foco tanto a reconstrução do eu lírico quanto a própria renovação do lirismo (de certa forma também ativado em suas imagens tradicionais, como o pássaro, a flor...), tão defendida por Collot ao longo de seu projeto crítico-poético. Por conseguinte, o corpo do poema seria o suporte material da relação imbrincada sujeito/mundo, além de um meio de construção do campo de horizonte e de jogo escritural da subjetividade lírica.

O poema como corpo, por sua vez, apreende a *matéria-emoção*, ou seja, toda a significância poética assumida e atravessada pela inter-relação da experiência afetiva do eu tecido pela materialidade da linguagem poética e de sua lógica que extrapola a racionalidade. Inaugura-se assim uma *lógica criativa*, subsumida à experiência sensorial do real, já que, ao ver cantar o pássaro amalgamado até as últimas consequências no mundo, o eu lírico de “Sensação” percebe a inauguração de um novo movimento. Ao ouvir “abrir-se a distância / como rosa / em silêncio” (FONTELA, 2015 p. 74), a percepção da subjetividade, essa sua maneira de habitar e conhecer o mundo, também institui a reconstrução deste mesmo mundo na bela imagem da flor insurgente, na comoção lírica que silencia e que, ao ser de alguma forma silêncio, basta-se em si enquanto imagem ao promover o canto mudo ou já muito distante (lembremo-nos de que o pássaro, figura análoga da voz do poeta, é acessado virtualmente, tendo seu canto inscrito no corpo do sujeito, por meio de uma combinação de sentidos).

A poesia encarna a *matéria-emoção* em sua voz própria, isto é, nas propriedades sensíveis da linguagem poética, que não se limitam ao enclausuramento dos signos em sua interpretação estrutural ou “clássica”, ao menos. A escritura mesma se *co-move*, ou melhor, se movimenta, e por isso é uma atividade do corpo, da imanência em que repousa a significância aberta do lirismo e dos poemas-corpos que, se não apresentam necessariamente um *conhecimento* transcendente do mundo, fundam uma espécie de

*conascimento*⁷ imanente sobre o real. A matéria então se torna emoção em poesia, porque persiste na transformação sempre mútua e conjunta da forma (matéria) e do conteúdo (emoção).

A *matéria-emoção* encarna-se, pois, no horizonte do poema que se estrutura ou que se configura mesmo como uma estrutura, como um corpo, na escritura que o suporta e que permite a movimentação da subjetividade *co-construída* liricamente em relação ao mundo. Se a emoção é algo inseparável do mundo (espaço de habitação, de passagem, mas, sobretudo, de encontro), as sensações, dentro do campo afetivo, fundamentam uma experiência subjetiva empática, em que os domínios objetivos espaciais apreenderiam o sujeito e por ele seriam apreendidos continuamente. A afetividade é a possibilidade de viver o mundo, de existir neste universo. Por consequência, ao atravessar-se sinestesticamente, a subjetividade partilha a própria “nervura do real” liricamente proposta no poema “Sensação”, ao ter seu corpo e seus sentidos emaranhados na tessitura poética, da qual ouve o “canto do pássaro” (FONTELA, 2015 p. 74) pela visão, degustando e cheirando seu “gosto de mel” (FONTELA, 2015 p. 74) pelo toque, por exemplo.

Nesse corpo lírico de sensações, o “eu” permite-se partilhar uma poética mobilizada pela sua *superposição* afetiva *do através* feito na carnadura concreta da linguagem e na experiência sensorial que floresce no mundo, e, por que não, no mundo-poema. De alguma maneira, a matéria das coisas revela a emoção. Por tornar viva a carne da linguagem, a subjetividade lírica indicia, concomitantemente, tanto as particularidades sensíveis dos objetos quanto suas emoções entrelaçadas à objetividade experimentada e ampliada ao risco do silêncio... de seu lugar legítimo na constituição da palavra poética, de sua potência de interrupção do discurso, de sua generosidade para deixar aflorar também a matéria do suporte, do papel.

A propósito, quanto à questão do silêncio, muito alardeada pela crítica sobre Orides Fontela, talvez este se realize, como a própria Orides denomina, como “impasse inevitável” (FONTELA, 1991, p. 259), que pensamos ser a luta entre o ser-objeto e a forma, o ser-objeto e a palavra. Isto posto, o silêncio que se perpetua nos poemas pelas constantes repetições das palavras “branco” ou “vazio”, pelo branco exposto à tinta das páginas e

⁷ Collot (2018, p. 100) vale-se da experiência poética de Paul Claudel, de conjunção de corpo e espírito, para quem “a escrita está intimamente ligada a uma atividade física”, a fim de refletir sobre a possibilidade de um nascer junto (conascimento) com e do mundo.

pelo calar sugerido através da depuração da forma e das palavras, poderia incitar uma condição de “naufrágio do poeta”, mote interessante para a modernidade e especialmente trabalhado, por exemplo, em *Um lance de dados*, de Mallarmé. Para além do poeta, tal “quietude poética” poderia suscitar também o próprio “naufrágio do leitor” que lerá o vazio ou a ausência das palavras e irá submergir na organicidade dos poemas. Nesse sentido, autor e leitor estariam, de alguma maneira, irmanados, unidos em um “ambiente de comunidade” veiculado pela concretude dos textos.

Pensando ainda na questão do silêncio, ou melhor, na maneira pela qual esta espécie de “reticência do verbo” insurge pelos interstícios do arcabouço estrutural dos poemas, e ainda, refletindo sobre como o silêncio se inscreve também objetivamente nos versos (solicitando um redimensionamento do eu poético e de sua relação com os dados objetivos encarnados liricamente), parto da ideia de que os poemas de Orides Fontela mantêm, em certa medida, um vínculo com o real. Esse liame surgiria justamente da reconfiguração das figuras de retórica ou do tratamento dado às metáforas que a poeta utiliza.

Se a emoção é algo inseparável do mundo (espaço de habitação, de passagem, mas, sobretudo, de encontro), as sensações, dentro do campo afetivo, fundamentariam uma experiência subjetiva empática, em que os domínios da objetividade apreenderiam o sujeito e por ele seriam apreendidos continuamente. Isto porque, dentro da lógica da *matéria-emoção*, as funções de sujeito e de objeto não se submetem a uma ordem hierárquica que privilegia o estatuto da subjetividade ou da objetividade. Enquanto verdadeiros vasos comunicantes, sujeito/objeto são dispositivos regados pela reversibilidade e pela ambivalência no circuito lírico, justamente pela capacidade mútua de afetar(-se), afetando outrem.

O movimento de dissolução da subjetividade lírica, sua “sideração”, por assim dizer, carrega também o sentido de uma oscilação entre o êxtase e o martírio, advindos de uma angústia/paixão que a própria existência provoca. Assim, transfigura-se a capacidade de afetação do “eu” em uma espécie de emoção original e originária de acontecimentos que, paradoxalmente, se expressam por suas repetição e inauguração simultâneas (resultantes de um jogo de sobredeterminações subjetivas e objetivas) que emergem no corpo sensível do poema, tal como lemos em “Alba (II)”:

A estrela d'alva – puríssimo
centro da aurora – sidera-me
penetra-me até a vertigem.
(FONTELA, 2015, p. 196).

Nesta “madrugada de formas” reiterativa⁸, instaurada como *interdito* de um espaço-tempo dinâmico, sempre em transmutação (assim como o próprio “eu” siderado), em que o mundo obriga a “[...] Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre”⁹, há a presença de um sujeito lírico “tomado de assalto” pela coisa do mundo (a estrela) localizada na paisagem celeste.

A figura estelar institui-se “no tempo” (representativo tanto de uma temporalidade quanto de uma exposição à exterioridade, das coisas que “ficam no tempo”, como se diz popularmente), em “Alba”, e conserva a “violência das imagens” do “raio breve”, ou seja, da ação concomitantemente destrutiva e criadora da estrela que “penetra” “até a vertigem” retomada em “Alba (II)”. O “Branco / sinal ofertado” de “Alba” (índice da “estrela d'alva – puríssimo / centro da aurora”) é também elemento ambíguo: a estrela é sinal ofertado pelos céus ou o sujeito lírico oferta à esfera sublime um sinal branco, vazio (ou melhor, um sinal de sua abertura ao toque da luz furtiva que “surpreende o sonho inda imerso / na carne” e se encarna na “resposta do sangue”, isto é, na sideração do “eu” em comunhão com o mundo).

Sugerimos que a resposta contida no corpo do sujeito poético, resgatada na “[...] rosa face / emergente” de “Alba (III)” – “Ó rosa face / emergente: / puro gosto de luz / branca” (FONTELA, 2015, p. 197) – diz respeito exatamente à condição existencial de uma subjetividade que só se constrói como tal a partir do convívio tenso e imbricado no “puro gosto de luz” estelar. Em outros termos, entendemos que a instituição subjetiva se realiza através de uma emoção estética vislumbrada no instante-agora de um acontecimento que transcorre no seio do mundo: a aparição penetrante de uma estrela nos céus, no caso da sequência dos poemas lidos.

⁸ Como o próprio título sugere, trata-se de um evento que parece já ter ocorrido e, de fato, há auroras anteriores a essa, plasmada nos poemas “Alba” (FONTELA, 2015, p. 167) e “Alba (III)” (FONTELA, 2015, p. 197) do livro homônimo.

⁹ “I / Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho inda imerso / na carne. // II / Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre. // III / Toque / de um raio breve / e a violência das imagens / no tempo. // IV / Branco / sinal ofertado / e a resposta do / sangue: / AGORA!” (FONTELA, 2015, p. 167).

Interessante observarmos que a cor branca, resultado da junção das cores do espectro visível e, numa visada metafórica, de todas as sensações da subjetividade lírica (aqui ampliamos a leitura do “branco” como “vazio” para um sentido de “abertura”), aparece nos três poemas postos em diálogo. Em “Alba” é o “Branco / sinal” reversível à ação do “eu” ou à qualidade visível da estrela; em “Alba (II)” marca-se em “estrela d’*alba*” (FONTELA, 2015, p. 196, grifos nossos); em “Alba (III)” é a própria “[...] luz / branca” (FONTELA, 2015, p. 197). O mesmo ocorre com o vermelho e com o rosa: no primeiro poema, o vermelho é o “sangue”; no segundo, o sangue, já diluído pela sideração do sujeito lírico (ou amálgama do “eu” / estrela), aparece marcado no céu rosáceo da “aurora”; e no terceiro, a diluição se faz na “face / emergente” da subjetividade lírica (também metáfora possível para o alvorecer).

Ao incorporar as aporias da subjetividade lírica ancoradas, quem sabe, no impasse constitutivo de sua própria formulação, a poesia oridiana acontece como uma fissura, como um plano fértil de abertura à matéria que, por sua vez, converte-se integralmente em escritura, em corpo que se doa à linguagem estranhada, à língua do poema, à língua *do através* sensível, ou ainda, em um tipo de quiasma. Fundamenta-se como carne em canto, pétala, errância... flerta com o silêncio, reabrindo-se em um ciclo que se inscreve em todas as sensações do corpo, já que a poesia se faz nesse “Sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profundo, completo e longínquo (CAMPOS, 1916)”.

Referências:

CAMPOS, A. *Passagem das horas. Arquivo Pessoa* (Obra Édita). [S. l.], [ca. 2000]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/821>. Acesso em: 25 mai. 2020.

CANDIDO, A. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

COLLOT, M. *A Matéria-emoção*. Tradução de Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, M. *Lyrisme et réalité. Littérature*, Lyon, n. 110, p. 38-48, 1998.

FONTELA, O. *Poesia Completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, O. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, A. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NANCY, J.-L. À escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*, Santa Catarina, n. 15, p. 159-172, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p159>. Acesso em: 27 jun. 2018.

RIMBAUD, I. *Reliques*. 2 ed. Paris: Mercure de France, 1921.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-312, set./out. 2015.



**Fios de esperança: marcas da ancestralidade na
trajetória de personagens femininas negras do livro
Olhos d'água de Conceição Evaristo**

***Threads of Hope: Marks of Ancestrality in the
Path of Black Female Characters in
Conceição Evaristo's Book Olhos d'água***

Valdelino Gonçalves Dos Santos Filho

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

valdelino.santos@ufes.gov

<http://orcid.org/0000-0002-0192-5182>

Danielle da Silva Apolinario

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

daniapolinario@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9035-2162>

Júlia Silveira Soares

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

jss.11@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0486-1070>

Resumo: O presente artigo pretende identificar as marcas da ancestralidade como fio condutor da esperança na trajetória de mulheres negras, personagens de quatro contos do livro *Olhos d'água*, da escritora brasileira Conceição Evaristo. A pesquisa sobre o tema proposto assume um caráter qualitativo, de cunho exploratório, cuja coleta de dados possui foco na pesquisa bibliográfica. O aporte teórico orientador se baseia nos estudos produzidos sobre sociedades africanas de Amadou Hampâté Bâ (2010), Fábio Leite (1997) e Cunha Júnior (2010). Os resultados apontam para a presença da esperança como elemento constituidor do ser humano numa busca pelo equilíbrio da vida. As lutas dessas mulheres não se findam nelas mesmas, é necessário mais para prosseguir no mundo em busca da harmonia.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; *Olhos d'água*; sociedades africanas; mulheres negras; ancestralidade; esperança.

Abstract: This article intends to identify the marks of ancestry as a thread of hope in the trajectory of Black women characters from four stories in the book *Olhos d'água*, by the Brazilian writer Conceição Evaristo. The research on the proposed theme assumes a qualitative character, of an exploratory nature, whose data collection is focused on bibliographical research. The guiding theoretical contribution is based on studies produced about African societies by Amadou Hampâté Bâ (2010), Fábio Leite (1997) and Cunha Júnior (2010). The results point to the presence of hope as a constituent element of the human being in a search for balance in life. The struggles of these women do not end with themselves, more is needed to continue in the world in search of harmony.

Keywords: Conceição Evaristo; *Olhos d'água*; african societies; black women; ancestry; hope.

1 Introdução

No Brasil, desde o início da República, passando pelo Estado Novo até o contexto neofascista atual, vivemos uma política de branqueamento de nosso povo instrumentalizada militarmente. O enaltecimento da entrada de imigrantes europeus era a busca pela riqueza e o domínio do originário índio indócil que demandou a diáspora escravagista da Negra África, daí a mestiçagem: “solução” para o clareamento da nação brasileira. Mais à frente, a influência da produção teórica de Gilberto Freyre – e outros estudiosos – na sociedade brasileira foi tamanha que:

As elites sociais puderam escolher entre o racismo explícito e uma nova concepção mais conveniente da questão racial. É verdade que, pela primeira vez, se reconhecia ao negro uma influência na formação social e cultural brasileira - estereotipando a sua docilidade, a sensualidade, a plasticidade, o exotismo, enfim. Mas ao mesmo tempo aquele autor idealizava e heroizava o português, consagrava o paternalismo como norma de tratamento, induzia à glorificação da mestiçagem como etapa do branqueamento da população brasileira, arrematando com as bases teóricas da criação de um mito desmobilizador de conflitos potenciais: o mito da democracia racial. [...] Foi, sem dúvida, o Joãozinho Trinta das letras nacionais. A prova de que foram bem construídas, se encontra na longevidade das suas alegorias e adereços. É que imagens e símbolos do passado escravista, ressignificados na obra de Freyre adornaram sob medida os conteúdos pedagógicos que reproduziram a ideologia racial dominante, as estratégias da diplomacia oficial e a eficiência alienante dos meios de comunicação. (PEREIRA, 2012, p. 23–24)

Contudo, as produções de teorias críticas centradas em sociedades africanas ou afrodiáspóricas possibilitam o enfrentamento desses discursos marcados pela parcialidade. Oportunizam debates em que se experimente outra visão de África, uma diferente história daquele continente e do próprio povo brasileiro. Proporcionam desvios da armadilha de se observar a história de um povo apresentada apenas por um ponto de vista, porque, conforme Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 26): “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos e impositivos. Eles fazem com que uma história se torne única história”, e a reiteração de determinados fatos sobre pessoas e povos constrói uma memória histórica unilateral, parcial, injusta, tendenciosa. Cultura invasiva, como cantava Noel Rosa nestes versos: “esse negócio de ‘alô’, ‘alô, boy’, / ‘Alô, Johnny’ / Só pode ser conversa de telefone” (NÃO..., 1982).

A partir desse olhar, o artigo em questão identifica as marcas da ancestralidade como fio condutor da esperança na trajetória de mulheres negras personagens de quatro contos do livro *Olhos d'água*, da escritora brasileira Conceição Evaristo (2016). Para investigação do tema proposto, a pesquisa assume caráter qualitativo, de cunho exploratório, cuja coleta de dados possui foco na pesquisa bibliográfica sem nos distanciar e nos omitir da luta pelo protagonismo de mudar essa história. O aporte teórico orientador se baseia nos estudos produzidos sobre sociedades africanas, de Amadou Hampâté Bâ (2010) e Fábio Leite (1997), e afrodiáspóricas, de Cunha Júnior (2010), difusoras que são da cultura primordial dos povos primitivos africanos e indígenas brasileiros que se sustentam na valorização das sabedorias ancestrais de nossa natureza mineral, vegetal, animal e nessa ordem a terra nos antecede, ela é a mãe.

A ancestralidade favorece a busca pelo equilíbrio, pela harmonia, o pensar e o fazer coletivos. As personagens de Evaristo, selecionadas para a análise deste artigo, são circundadas pela ancestralidade que as constrói, lançadas em frente, para a descendência, elas mantêm o círculo em que passado, presente e futuro se integram. São mulheres com sonhos, alegrias e tristezas que, antes de tudo, nunca vão só, porque bem como representam a si mesmas, elas representam as suas outras semelhantes. Os fios no título têm por finalidade desenhar a imagem das linhas que costuram as marcas ancestrais da esperança, conduzindo-a ao longo de cada um dos enredos. A esperança jamais está por um fio no caminho dessas personagens, ao contrário, ela é presente nessas trajetórias.

A seleção do viés teórico se justifica devido ao recorte do trabalho que busca marcas da ancestralidade na literatura de uma escritora brasileira e negra, tendo em vista a necessidade de reflexões, compreensões, debates sobre as relações sociais, a representatividade e à procura das raízes desse povo. Adichie (2019), ao discursar sobre os riscos de uma história unilateral, confessa ter lido muitos escritores europeus e estadunidenses, porque era o que tinha mais acesso na infância em seu país, porém ressalta: “o que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros” (ADICHIE, 2019, p. 14).

A universalidade conferida ao eurocêntrico, embora se deseje ímpar, não é inquestionável. Refletir a respeito de sociedades colonizadas por meio de teorias fundadas pelo olhar do próprio colonizado é um processo imperativo para ruptura da suposta única versão forasteira, colonialista, que considera apenas um lado da história. Neste trecho, Adichie externa como narrativas limitadas incorrem em danos na compreensão da história de um povo:

[...] quando saí da Nigéria para fazer faculdade nos Estados Unidos. Eu tinha dezenove anos. Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando respondi que a língua oficial da Nigéria era o inglês. Também perguntou se podia ouvir o que chamou de minha “música tribal”, e ficou muito decepcionada quando mostrei minha fita da Mariah Carey. Ela também presumiu que eu não sabia usar o fogão. [...] Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. [...] (ADICHIE, 2019, p. 16–17)

O fragmento transcrito acima denuncia a condição de submissão destinada às negras e aos negros de uma África em diáspora, na história única contada pelo viés da colonização norte-americana. Tal imaginário popular a respeito desses povos não à toa existe e persiste ainda nestes tempos, porque se construiu a partir de uma história contada, recontada e internalizada a força de uma cultura imperialista militar inglesa. Num salto de línguas, esta brutalidade de aculturação imperativa também foi implantada como próteses latinas sobre os patuás dos povos das américas central ao sul.

Assim como a literatura nigeriana conduziu a outro olhar, como expõe Adichie (2019); Evaristo também abre possibilidades para se pensar suas personagens para longe da história única. Mulheres cujas marcas da ancestralidade elaboram uma nova forma de existir e de estar no mundo,

entrelaçada, evidentemente, à esperança de futuro abundante. Segundo Henrique Cunha Júnior (2010, p. 32), “Os ancestrais são importantes tanto para a construção da identidade como da territorialidade dos diversos povos africanos e de africanos na diáspora.” Aqualtune, princesa do Reino do Congo, comandou um exército de homens na defesa de sua terra da invasão portuguesa, foi escravizada em Alagoas tornando-se líder do Quilombo dos Palmares. Essas informações de heroínas brasileiras colhidas aqui neste aparelho digital foram ideologicamente suprimidas dos livros de nossa história oficial, fixada na ideia de uma educação formal nacional. Conhecemos, apenas, da novela global “Xica da Silva”, no Brasil de natureza abundante em 1500. Do atual momento, Marielle Franco, no rio de covardes; Elisa Lucinda, na poesia capixaba viva.

2 O passado é a esperança

O conto homônimo no livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, carrega como questão central, desbravadora da memória, a inquietação da narradora ao longo do desenvolvimento do enredo que visita o seu passado em busca de resposta para esta indagação: “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2016, p. 15). Esse questionamento, em dado momento, perturba a narradora e ela assim descreve:

Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em que estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali. E a insistente pergunta martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? [...] E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então eu não sabia de que cor eram os olhos da minha mãe? (EVARISTO, 2016, p. 15)

A memória é um híbrido de lembranças e esquecimentos, muito diferente e contrário de dogmas e apagamentos. As memórias da narradora a revelavam como uma boa conhecedora da mãe, porque “decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias” (EVARISTO, 2016, p. 16). Além de outras lembranças como o lugar onde a mãe nascera e as histórias da infância desta: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância” (EVARISTO, 2016, p. 16). A partir das reminiscências da infância é que se compreende a ancestralidade como marca de esperança na trajetória da narradora, como ilustrado neste trecho:

E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos referências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. (EVARISTO, 2016, p. 17)

A narradora expõe ao leitor as lembranças da infância sobre o seu contexto social precário. As memórias indicam uma apresentação do passado e a esperança de mudança para o futuro. Se a infância da mãe se confundia com a dela própria, o desejo era que o presente e o futuro fossem diferentes e melhores. A memória da narradora pode não ser capaz de enxergar a cor dos olhos da mãe, mas resgata envolta às mazelas da pobreza, da fome, o carinho e amor obtido pela mãe: “A brincadeira entre mãe e filhas na infância remonta a toda uma ritualística africana em torno dos orixás. Lembra-nos um próprio culto a determinada divindade [...]” (ANDRADE, 2018, p. 168). Além disso, o fato de se reverenciar a mãe como rainha resgata no conto “a nobre cultura africana e suas rainhas e reis, donos de impérios riquíssimos, o que põe em xeque a imagem estereotipada do negro como escravo, trabalhador” (ANDRADE, 2018, p. 168), desenho criado pela visão racista da colonização e que ainda se faz presente na sociedade. Até as entidades da Umbanda e do Candomblé no Brasil sofrem com o branqueamento. Oxum e Oxóssi, entre outros, sem tradução para a língua papal do Vaticano, assim como a lua e o sol dos índios são “incruscificáveis”. Yemanjá e Yansã lembram que falamos de mulheres ou figuras femininas.

O conto prossegue na memória da personagem e “exibe a força dessas mulheres, que se confunde com as forças da natureza, das rainhas africanas e das próprias orixás femininas, como Oxum e Iansã (trazida na narrativa pela figura de Santa Bárbara) [...]” (ANDRADE, 2018, p. 169) representadas pela natureza, nas chuvas e nas lágrimas da mãe da narradora, como se vê nesta passagem:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara,

temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós. E eu não sei se o lamento-pranto de minha mãe, se o barulho da chuva... Sei que tudo me causava a sensação de que a nossa casa balançava ao vento. Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! (EVARISTO, 2016, p. 17–18)

A busca da narradora pela cidade natal, o pretérito rememorado relaciona-se à própria origem africana. Vale ressaltar que no conto há três gerações: a avó, a mãe (narradora) e a neta. As vidas das personagens, portanto, simbolizam, respectivamente, o passado, o presente e o futuro. Resgatar o passado é construir o futuro por meio da esperança para às descendências, porque a narradora “saíra de [...] casa em busca de melhor condição de vida” (EVARISTO, 2016, p. 18) para ela e sua família, porém ela “nunca esquecer a [...] mãe. Reconhecia a importância dela [...], não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família.” (EVARISTO, 2016, p. 18). Inclui-se, no último período, todas as mulheres presentes no percurso da narradora, e que são também responsáveis pela construção de quem ela se tornou.

A trajetória da narradora também perpassa pelo reconhecimento do uso da oralidade. Ela revela a importância do tempo quando, no passado, ressoava “cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue.” (EVARISTO, 2016, p. 18). Para a personagem, não se deve deixar de lembrar das “senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias” (EVARISTO, 2016, p. 18) as quais são transmitidas ainda às próximas gerações.

No presente, a memória conecta a narradora ao passado, justificado pelo insistente questionamento a respeito da descoberta da cor dos olhos da mãe. Busca que dá vida à narrativa, por isso a protagonista “precisava buscar o rosto da [...] mãe, fixar o [...] olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos” (EVARISTO, 2016, p. 18). À procura da resposta, a personagem “vivía a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos da minha mãe” (EVARISTO, 2016, p. 18).

No encontro entre mãe e filha, na descoberta da cor dos olhos da mãe, a filha revela: “Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos

ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas” (EVARISTO, 2016, p. 18). A natureza como força vital é representada por Oxum, orixá dos rios e das águas. Ela mantém em equilíbrio as emoções da natureza. Oxum, trazida nas lágrimas, é a força dessa mulher negra, mãe e avó cujos prantos enfeitam a face com a “cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum” (EVARISTO, 2016, p. 18–19).

Ao longo de todo o enredo, percebe-se a importância dada às marcas ancestrais na trajetória da narradora-personagem. A memória dessa mulher negra é uma fonte de energia elaborando, por meio do passado, o presente e o futuro. A oralidade e os orixás também têm lugar nesse diálogo. Marcas responsáveis pela formação dela como mulher adulta participe na sociedade em que vive. Ao revelar que “hoje, quando já alcancei a cor dos olhos da minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra” (EVARISTO, 2016, p. 19), a narrativa liga as marcas de ancestralidade à esperança de um futuro digno em busca do equilíbrio para a descendência da narradora, numa perspectiva compartilhada de ser e estar no mundo das diversas mulheres que cada uma delas foi, é e será sempre em um formato circular de viver. Portanto ao dizer: “eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou: — Mãe, qual é a cor tão úmida dos seus olhos?” (EVARISTO, 2016, p. 19) é possível perceber que a filha percebe essa marca ancestral como constituinte da vida e da resistência dessas mulheres.

3 A morte nutre a esperança

No conto “Duzu-Querença” percebe-se que desde muito jovem a esperança foi parte determinante da trajetória da personagem, objeto de nossa análise, Duzu-Querença: “Quando Duzu chegou pela primeira vez na cidade, ela era menina, bem pequena. Viera numa viagem de trem, dias e dias. Atravessara terras e rios. As pontes pareciam frágeis. Ela ficava o tempo todo esperando trem cair” (EVARISTO, 2016, p. 32). Como outras personagens de Evaristo, Duzu-Querença também deixa a sua cidade junto com a família na expectativa de uma vida promissora:

O pai de Duzu tinha nos atos a marca da esperança. [...] Era preciso também dar outra vida para a filha. Na cidade havia senhoras que empregavam meninas. Ela podia trabalhar e estudar. Duzu era caprichosa e tinha cabeça para leitura. Um dia a sua filha seria de muito saber. E a menina tinha sorte. Já vinha no rumo certo. Uma senhora que havia arrumado trabalho para a filha de Zé Nogueira ia encontrar com eles na capital.” (EVARISTO, 2016, p. 32)

A respeito da importância da palavra nas sociedades africanas, Hampâté Bâ (2010, p. 168, grifo do autor) diz: “Lá onde não existe escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra.” O conto em questão reforça a importância da palavra como marca da ancestralidade, pois é na ausência do cumprimento da palavra que se dá a transformação no curso da vida de Duzu-Querença: a vida que poderia ser, mas não foi. Porque Duzu foi impedida de estudar pela mulher que a recebeu, embora houvesse uma promessa feita ao pai da menina.: “Duzu ficou na casa da tal senhora durante muitos anos. [...] Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos” (EVARISTO, 2016, p. 32). E depois de alguns anos, “Duzu [...] entendeu o porquê [...] de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixá-la estudar” (EVARISTO, 2016, p. 34). A esperança sustentada pelo pai de Duzu-Querença para o futuro da filha sofreu, portanto, a intervenção do descumprimento da palavra, uma violação grave, considerando o que argumenta Hampâté Bâ neste trecho:

A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. [...] A tradição, pois, confere a *Kuma*, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana. (BÂ, 2010, p. 173)

A trajetória da personagem Duzu-Querença constrói-se, pois, a partir da quebra da promessa de D. Esmeraldina. O que prejudica a paz e a harmonia no caminho de Duzu-Querença. Na tradição africana, Hampâté Bâ diz que:

[...] A fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca.

Por esse motivo, a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus. (BÂ, 2010, p. 174)

Marcada pelas adversidades em sua trajetória, em seus últimos dias de vida, Duzu-Querença serve-se da memória, entre delírios, para camuflar a dor que sentia no coração, devido à morte do neto, e no corpo, pois “sentiu um início de câibra nas pernas, ergueu-se pela metade, acorçando-se de novo. Estava mesmo ficando velha, pensou.” (EVARISTO, 2016, p. 32). Ela reconheceu que “[...] a perna estava querendo falhar. Ela que não ia ficar ali assentada. Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar” (EVARISTO, 2016, p. 32). E começa a alçar seus voos delirantes:

Ficava ali, amuada, diante da porta da igreja. Olhava os santos lá dentro, os homens cá fora, sem obter consolo algum. Era preciso descobrir uma forma de ludibriar a dor. Pensando nisto, resolveu voltar ao morro. Lá onde durante anos e anos, depois que ela havia deixado a zona, fora morar com os filhos. Foi retornando ali que Duzu deu de brincar de faz de conta. E foi aprofundando nas raías do delírio que ela se agarrou para viver o tempo de seus últimos dias. (EVARISTO, 2016, p. 35)

Como alerta Hampâté Bâ (2010): Para haver aprofundamento na história da África negra de maneira legítima é necessário dispor da tradição oral. Nesse sentido, não é de se espantar que “entre todos os povos do mundo, constatou-se que os que não escreviam possuíam uma memória mais desenvolvida” (BÂ, 2010, p. 207). Mais velha, agora, a personagem Duzu-Querença faz uso da memória, dentro do delírio, para garantir sua tranquilidade interior. É de se notar que o ambiente descrito (igreja, santos) não funciona como refúgio para a personagem. A memória de Duzu será seu abrigo contra a dor como Cunha Júnior esclarece:

A ancestralidade é um valor social contido nas sociedades tradicionais que resiste mesmo à urbanização moderna ou a presença de religiões europeias. (O cristianismo que é de origem asiática – africana – judaica

– se encontra na base da construção do ocidente, onde foi elaborada uma versão ideológica em que esta religião fica caracterizada como uma religião europeia. Mesmo as populações africanas cristianizadas têm como valor social a ancestralidade). (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 32)

Nesse sentido é possível compreender o porquê de Duzu-Querença, mesmo em frente a uma igreja cristã, evadir-se dali levada pela memória, envolvida num delírio provocado para escapar da dor, que exatamente a leva em busca da ancestralidade, porque esta é, ainda, presente e forte no caminho dessa personagem. Assim, ela “voava quando estava ali sentada à porta da igreja, [...] estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor” (EVARISTO, 2016, p. 35). A memória da personagem a leva para

[...] uma época em que o sofrer era proibido. Mesmo com toda a dignidade ultrajada, mesmo que matassem os seus, mesmo com a fome cantando no estômago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele viver-morrer, por maior que fosse a dor, era proibido sofrer. Ela gostava desse tempo. Alegrava-se tanto! Era o carnaval. (EVARISTO, 2016. P. 35)

Ligado ao candomblé, o samba é a marca da resistência do povo negro brasileiro. De acordo com Silva (2015, p. 17): “A história do samba brasileiro foi a reunião de mulheres e homens que pensavam e criavam condições de intervenção a partir da música cantada, dançada em eventos que primavam pela fartura de comidas e bebidas.” A dama do partido alto, Jovelina Pérola Negra, na canção *Maria Tristeza*, expressa também sentimento semelhante ao da personagem Duzu:

Ao ouvir o surdo ela desceu / Maria da Silva Tristeza / Vivendo em seu humilde barracão / Escravizada pela imensa solidão (*lalaiá*) / E um sorriso em seus lábios brotou, brotou / Quando a escola de samba começou / E um sorriso em seus lábios brotou, brotou / Quando a escola de samba começou / Maria cantava. Maria sambava. Maria sorria / Com todas suas tristezas foram momentos de alegria / Chegou quarta-feira, fim do carnaval / Foram apenas três dias pra sua alegria chegar ao final. (MARIA..., 1986).

O carnaval rememorado por Duzu-Querença foi seu momento de despedida. A personagem embora impotente para se mexer, dada a

circunstância em que se encontrava, eleva-se ao resgatar tantas recordações significativas para concretizar os instantes de sua passagem:

O dia do desfile chegou. Era preciso inaugurar a folia. Despertou cedo. Foi e voltou. Levantou voo e aterrizou. E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam. Rostos dos presentes se aproximavam. Faces dos ausentes retornavam. Vó Alafaia, Vô Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos, e netos. Menina Querença, adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um mentiroso e eterno caminho... (EVARISTO, 2016, p. 36)

Um dos princípios da ancestralidade como símbolo de resistência afrodescendente elencados por Eduardo Oliveira (2017?, p.3) é o “respeito à experiência dos mais velhos.” Esse preceito marca a relação entre Duzu-Querença e sua neta, a menina Querença. A proximidade entre as duas desloca os sonhos, contidos nas gerações anteriores, para se realizarem na trajetória da garota “[...] moradia nova, bendito ayê, onde ancestrais e vitais sonhos haveriam de florescer e acontecer” (EVARISTO, 2016, p. 36). A morte de Duzu liga a neta aos ancestrais. Segundo Jurema Oliveira (2014, p. 52) “[...] na perspectiva da sociedade, o mais velho constitui um elo bastante significativo entre as pessoas e os ancestrais.” E, na passagem da avó, a menina Querença:

[...] Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória os nomes de alguns. Alafaia, Kiliã, Bambene... Escutou os assobios de primo Tático lá fora chamando por ela. Sorriu pesarosa, havia uns três meses que ele também tinha ido... Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo. E agora estava ali deitada nas escadarias da igreja. (EVARISTO, 2016, p. 36)

Convocada pelos seus ancestrais, a menina Querença representa a esperança, não somente da vó, mas de todos os demais que a antecederam, pois “a ancestralidade implica também uma visão sobre a morte, como continuidade da vida inteligente no mundo invisível e o ressurgimento desta noutra vida corpórea no mundo visível” (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 32). Esse retorno pode ser a proposta de um renascer da menina Querença. Como assinala a passagem a seguir:

[...] o ser humano é composto do seu corpo físico e da sua inteligência viva. Essa inteligência viva não é vista como separada do corpo físico. Em certas situações, como na morte, o corpo físico pode se separar da inteligência viva. Trata-se de uma inteligência existente sem a vida corporal. A inteligência, uma força espiritual viva, que do ponto de vista filosófico é metafísica, existe em forma eterna, embora, sempre de forma dinâmica, sofra modificações da sua força existencial. Essa inteligência viva renasce e prolonga sua vida nos descendentes. (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 30)

Metaforizando a vida de muitos negros e negras brasileiros, a chegada de Duzu-Querença e sua família à capital sofre uma desarmonia devido à transgressão da promessa feita por dona Esmeraldina. Os infortúnios, embora sejam percalços, não impediram a sobrevivência da ancestralidade. Agora, a neta, “[...] retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido...” (EVARISTO, 2016, p. 34). Ela é a esperança de um possível reencontro com a harmonia, com o equilíbrio. Ligada aos ascendentes, a menina carrega, para além do nome da avó, a possibilidade de transformar a sua trajetória e, assim, a trajetória dos seus descendentes:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias, que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida, encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola. Intuíva que tudo era muito pouco. A luta devia ser maior ainda. (EVARISTO, 2016, p. 36–37)

4 Da palavra nasce a esperança

O conto “A gente combinamos de não morrer” resgata, no enredo, a dimensão da oralidade na construção da cultura de sociedades africanas. Segundo Hampâté Bâ, a gênese da oralidade concede ao homem a palavra que:

[...] falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência. (BÂ, 2010, p. 169)

A narrativa concede também a oralidade como lugar de afeto. A personagem Bica ao falar da mãe lembra que a mulher “brincava assim com a gente: *‘Um elefante amola a gente, amola! Dois elefantes amola a gente, amola, amola! Três elefantes amola a gente, amola, amola, amola, quatro elefantes’...*” (EVARISTO, 2016, p. 100, grifo do autor). Música transmitida pelas gerações anteriores de mulheres da família da mãe.

No trecho a seguir, a personagem demonstra o carinho sentido quando a mãe entoava essas canções: “A vida é tanta amolação. A minha mãe ia e ia. Seguia amolando a gente com aquela cantiga besta, mas que me fazia feliz” (EVARISTO, 2016, p. 100). Assim como em sociedades de filosofias coletivas africanas, a canção entoada pela mãe se caracteriza como uma metáfora relacionada à resistência da oralidade que sobrevive “ao bombardeio sofrido com a chegada do outro, o invasor, que tentou silenciar a palavra, considerada pelos ancestrais como uma força vital [...]” (OLIVEIRA, J, 2006, p. 10). Essas canções, muitas vezes cantadas ao longo da infância, são heranças ancestrais que justificam a importância e a permanência da oralidade no cotidiano de famílias afro-brasileiras.

Os gêneros literários africanos descendem dessa matriz rica em ritmos que só o poder da oratura pode captar. A tradição oral guarda a história acumulada pelos povos ágrafos, que transmitem oralmente os conhecimentos de geração em geração. Nessas comunidades, o ancião é o narrador por excelência, aquele personagem capaz de irrigar a memória coletiva de forma prazerosa e festiva. (OLIVEIRA, J, 2006, p. 8)

Neste trecho, é possível verificar que, para Bica, a palavra ocupa espaço privilegiado quando atribui ao próprio irmão a responsabilidade de quebrar a palavra dada. Bica considera a quebra da palavra e as consequências desse ato culpa do próprio irmão: “Idago sabia, falou, dançou. Morreu. Feriu o código de honra, a palavra dada. A palavra que não se escreve, pois escrita está na palma e na alma de cada um. É preciso trazer sempre a mão aberta. O jogo é limpo. Traiu, caiu. Idago mereceu.” (EVARISTO, 2016, p. 102)

A despeito da escrita existir nas sociedades africanas, a palavra denota extrema importância tendo em vista que dela advém a oralidade. “O discurso oral tem lugar privilegiado nas sociedades africanas. A oralidade funciona como uma matriz cultural de construção do discurso.” (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 31), sendo usado nas diversas sociedades africanas.

A mãe de Bica reconhece as adversidades da vida e expressa desejo de mudança: “Eu pensei outro futuro para os meus filhos. [...] Bica é inteligente. Na escola sempre se saiu bem” (EVARISTO, 2016, 105). E argumenta: “Dorvi, menino que eu vi crescer. [...] mas não é o companheiro que eu queria para ela. Acho que nem ela. Eu tenho esperanças de que Bica, a minha menina, não sei quando e como, terá outro destino” (EVARISTO, 2016, 105). Segundo Hampâté Bâ (2010, p. 172), a palavra por sua origem divina “[...] concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina, decente e sagrada no sentido ascendente”. O conto em questão, como o próprio título revela, traz também uma promessa de não morrer, usando, pois, a palavra para selar tal juramento. Como se vê neste trecho do enredo: “Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz uníssona, gritado sob o pipocar dos tiros: — A gente combinamos de não morrer!” (EVARISTO, 2016, p. 100).

A personagem Bica não é quem grita essa jura. Mas sua trajetória está relacionada a de quem utiliza da palavra: o personagem Dorvi, pai de seu filho. A ancestralidade dessa colocação é tão forte, assim como destaca Cunha Júnior (2010, p.31) “Talvez o segundo valor social africano e um dos mais importantes para conhecimento das sociedades africanas esteja associado à ‘palavra falada’”. Além disso, importa ressaltar que Fábio Leite pontua:

[...] a palavra é elemento desencadeador de ações ou energias vitais. De fato, ao ser dirigida para atingir determinados fins, interfere na existência pois que, uma vez absorvida, pode provocar reações, controláveis ou não. É por isso que o aparelho auditivo é assemelhado aos órgãos reprodutivos femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital desencadeador do processo.” (LEITE, 1997, p. 105)

Dorvi deve ter sido assassinado. Bica deseja outro futuro para o filho. O menino é a esperança de Bica e sua mãe num futuro diferente. O filho é a palavra de Dorvi cumprida, porque Bica sabe que “[...] não morrer, nem sempre é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas” (EVARISTO, 2016, p. 109).

5 Da vida renasce a esperança

O conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, último conto compilado no livro *Olhos d’água*, de Evaristo, representa no enredo uma sociedade

inteira sendo revigorada a partir do anúncio de uma nova vida germinando no útero de uma de suas integrantes. A narrativa é, por completo, uma analogia a uma sociedade negro-africana. Os traços são identificáveis por marcas como os costumes: “À noite, quando reunimos em volta de uma fogueira [...]” (EVARISTO, 2016, p. 113). Tal qual a escolha dos nomes, substantivos próprios, e a potência dos seus respectivos significados: “[...] vovó Amina, a pacífica, mãe Asantewaa, a mulher de guerra, a guerreira, [...] vô Moyo, o que trazia boa saúde, tio Masud, o afortunado [...] e outros e outros.” (EVARISTO, 2016, p. 112). Além do respeito pela natureza e pelos mais velhos; este último, exemplificado na passagem a seguir:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. [...] As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias. Como os homens, deslembavam a potência que se achava resguardada a partir de suas denominações. E pediam veementemente à vida que esquecesse delas e que as deixasse partir. Foi com esse estado de ânimo que muitas delas empreenderam a derradeira viagem. [...] Com a ida de nossos mais velhos ficamos mais desamparados ainda. E o que dizer para nossos jovens, a não ser as nossas tristezas? (EVARISTO, 2016, p. 112)

Distantes da fartura na qual viveram um dia, a sociedade ilustrada na narrativa sentia que “[...] tudo era uma pitimba só. Escassez de tudo. Até a natureza minguava [...]. E então deu pra faltar tudo: mãos para o trabalho, alimentos, água, matéria para os nossos pensamentos e sonhos [...]” (EVARISTO, 2016, p. 111–112). Devastados por esse de poucos recursos, desesperanças e mortes, a sociedade descrita no conto em questão, sente a esperança se reestabelecer em suas vidas quando “Bamidele, a esperança, anunciou que ia ter um filho. [...] A partir daquele momento, não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamidele trazia no sentido de seu nome” (EVARISTO, 2016, p. 113). A revelação de Bamidele, como o forte significado de seu nome já diz, recobrou a confiança daquela sociedade em fartos dias melhores.

Bamidele, a esperança, e Ayoluwa, a alegria de nosso povo, representam a possibilidade do restabelecimento do equilíbrio naquela sociedade, porque, dentre outras escassezes, “o milagre da vida deixou de acontecer também, nenhuma criança nascia e, sem a chegada dos pequenos,

tudo piorou.” (EVARISTO, 2016, p. 111). O germinar desse ser no útero da mãe é o momento em que se devolve aos corações das pessoas daquele lugar a esperança na continuidade da vida generosa e dos recursos abundantes, porque quando se anuncia a gestação “não houve quem não fosse fecundado pela esperança [...]. Todos se engravidaram da criança nossa, do ser que ia chegar” (EVARISTO, 2016, p. 112). A criança, no enredo, é a descendência que: “[...] muito antes de sabermos, a vida dela já estava escrita na linha circular de nosso tempo. [...] Mais uma nossa descendência sendo lançada [...] pelas mãos dos nossos ancestrais” (EVARISTO, 2016, p. 111). Passado, presente e futuro se conectam, ao se considerar que “quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos. Cada dia era sem quê nem por quê. E nós ali amolecidos, sem sustância alguma para apurmar o nosso corpo” (EVARISTO, 2016, p. 111).

Omolara, a que havia nascido no tempo certo, uma das poucas parteiras que ainda estavam vivas, foi responsável por trazer Ayoluwa ao mundo. O trecho que relata o nascimento da menina, apresenta o significado de Omolara.

E no momento exato em que a vida milagrou no ventre de Bamidele, Omolara, aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo, a conhecedora de todo ritual do nascimento, acolheu a criança de Bamidele. Uma menina que buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe. E todas nós sentimos, no instante em que Ayoluwa nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nossos ventres, os homens também. Ninguém se assustou. Sabíamos que estávamos parindo em nós mesmo uma nova vida. E foi bonito o primeiro choro daquela que veio para trazer a alegria para o nosso povo. O seu inicial grito, comprovando que nascia viva, acordou todos nós. E a partir daí tudo mudou. Tomamos novamente a vida com as nossas mãos. (EVARISTO, 2016, p. 114)

A esperança de restabelecer a ordem na sociedade descrita na narrativa faz com que o nascimento da menina Ayoluwa represente imensa importância, porque aquele momento em que a criança vem ao mundo, também marca o renascimento daquela sociedade como um todo. As pessoas pertencentes àquele grupo social voltam a ter esperança em tempos bons trazidos à tona pela memória.

Ayoluwa, alegria de nosso povo, continua entre nós, ela veio não com a promessa da salvação, mas também não veio para morrer na cruz. Não digo que esse mundo desconsertado já se consertou. Mas Ayoluwa, alegria de nosso povo, e sua mãe, Bamidele, a esperança, continuam fermentando o pão nosso de cada dia. E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução. (EVARISTO, 2016, p. 114)

As três personagens mulheres em destaque aqui: Bamidele, Omolara e Ayoluwa, por meio de suas existências foram responsáveis por transformar a vida de toda a sociedade em questão, “ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões para enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida... [...]” (EVARISTO, 2016, p. 114). Esse momento sustenta ainda mais este preceito presente na narrativa: “no *Ubuntu*, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva” (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 26, grifo do autor). Assim, o nascimento da menina Ayoluwa celebra a esperança na caminhada consciente desse grupo e uma nova vida trazida pela força da ancestralidade de sobreviver às adversidades do tempo e dos sofrimentos dos povos africanos e africanos em diáspora.

6 Conclusão

Na trajetória de cada uma das protagonistas, mulheres negras, selecionadas para as análises deste artigo, evidencia-se a presença da esperança como elemento formador do ser humano numa busca pelo equilíbrio da vida. As lutas dessas mulheres não se findam nelas mesmas, é necessário mais para prosseguir no mundo em busca da harmonia. Viver novamente, em si próprias ou nos seus, é a forma de resistência ancestral negra, e todas essas personagens são construídas pela presença de marcas ancestrais em seus percursos.

A memória, a morte e a palavra revelam as muitas mulheres presentes em cada uma dessas personagens. São mães, tias, avós resgatadas na afirmação da importância da ancestralidade para compor o que essas mulheres negras personagens de Evaristo são, e mais: o que representam metaforicamente em relação às sociedades afrodiáspóricas. Como se observa na colocação a seguir:

Hantu é a categoria classificatória de lugares. Temos que no pensamento africano um lugar é definido com relação a um tempo. [...] As palavras ligadas aos pontos cardeais, aos espaços geográficos ou as descrições do tipo de mapas estão presentes nesta categoria. Mas também ontem, hoje e amanhã. Manhã, tarde, entardecer, noite e amanhecer. Hantu é a qualidade de energia da localização espacial, temporal e do movimento de mudanças. (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 35)

As personagens em questão aqui vão se restabelecer, reaparecer por meio das suas mudanças herdadas e transmitidas. Elas entrelaçam as existências de ontem, hoje e amanhã para suprimir as adversidades e esperar no futuro mais abundância no plano visível. As marcas ancestrais identificadas nos contos em questão destacam a presença da filosofia das sociedades africanas na literatura africana em diáspora. Conforme defende Cunha Júnior (2010, p. 38): “O conhecimento das filosofias nos proporciona a liberdade de pensar o povo africano e afrodescendente como produtores de conhecimento filosófico.”, desfocado do olhar da história única, eurocentrada.

O fio condutor costura a ancestralidade à esperança na trajetória dessas personagens e na dos demais que as cercam. Indica, pois, expectativa de uma vida próspera. Contudo, embora as personagens se apresentem cheias de esperança, elas enxergam: “[...] todas as [...] dificuldades. [...] E quando a dor vem encostar-se [...], enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando solução” (EVARISTO, 2016, p. 114).

Estamos sempre vivos na menstruação do tempo que não para. Os versos do poeta senegalês Ismael Birago Diop ilustram a resistência ancestral nas sociedades africanas e afrodiaspóricas. A poesia, vinda dos sentimentos mais profundos e repleta de significados, traduz, nestes versos, o ciclo que vincula o ontem, o hoje e o amanhã: ciclo ancestral.

Ancestralidade

Ouçã no vento
O soluço do arbusto
É o sopro dos antepassados.
Nossos mortos não partiram,
Estão na densa sombra.
Os mortos não estão sobre a terra.
Estão na árvore que se agita,

Na madeira que geme,
Estão na água que flui,
Na água que dorme,
Estão na cabana, na multidão.
Os mortos não morreram.
Nossos mortos não partiram.
Estão no ventre da mulher,
No vagido do bebê e no tronco que queima.
Os mortos não estão sob a terra,
Estão no fogo que se apaga,
Nas plantas que choram,
Na rocha que geme,
Estão na floresta,
Estão na casa.
Nossos mortos não morreram.
(DIOP *apud* CARVALHO, 2005, p. 149–150)

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANDRADE, Lucas Toledo de. Ancestralidade, memória e autorrepresentação da mulher negra na literatura afro-brasileira contemporânea em “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 1, n. 14, p. 159–174, out./dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/32687> Acesso em: 26 mar. 2021.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In.: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167–212. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=205171>.

CARVALHO, Ana Paula Comin de. O memorial dos lanceiros negros: disputas simbólicas, configurações de identidades e relações interétnicas no Sul do Brasil. *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 8, n. 2, p. 143–152, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70380211>>. Acesso em: 3 maio 2021.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Ntu: introdução ao pensamento filosófico bantu. *Educação em Debate*, Fortaleza, ano 32, v. 1, n. 59, p. 25–40, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15998>> Acesso em: 05 mar. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, São Paulo, n. 18–19 (1), p. 103–118, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962>> Acesso em: 1 abr. 2021.

MARIA tristeza. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Paulo Vizinho e Jorge Professor. *In: PÉROLA negra*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Vários compositores. Rio de Janeiro: RGE, 1986. Faixa 9. Disponível em: <<https://immub.org/album/perola-negra>> Acesso em: 27 nov. 2022.

NÃO tem tradução. Intérprete: João Nogueira. Compositor: Noel Rosa. *In: História da música popular brasileira – Série grandes compositores – Noel Rosa*. Vários intérpretes. Compositores: Noel Rosa, Kid Pepe, Vadico, André Filho. São Paulo: Abril cultura, 1982. Faixa 12. Disponível em: <<https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-serie-grandes-compositores-noel-rosa>> Acesso em: 30 nov. 2022.

OLIVEIRA, Eduardo de. Epistemologia da ancestralidade. *In: NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Filosofia Africana*. Brasília: [s.n.]. [2017?]. *Site*. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2021.

OLIVEIRA, Jurema José de. As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa. *Signótica*, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 45–67, 2014. DOI: 10.5216/sig.v26i1.29780. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/29780>>. Acesso em 10 mar. 2021.

OLIVEIRA, Jurema José de. Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários / CaSePEL*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 8–13, 2006. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_casepel/casepel02.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

PEREIRA, Amauri Mendes. *África: para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

SILVA, Wallace Lopes (org.). *Sambo, logo, penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. 1. ed. Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.



Violência e horror: uma comunhão de imagens no romance *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia

Violence and Horror: a Communion of Images in the Novel Enterre Seus Mortos (2018), de Ana Paula Maia

Ana Lucia Trevisan

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil

ana.trevisan@mackenzie.br

<https://orcid.org/0000-0003-4891-3282>

Resumo: o artigo estuda o romance *Enterre seus mortos* (2018), da escritora brasileira Ana Paula Maia, a fim de compreender sua forma singular de instrumentalização da temática da violência, que se configura por meio do efeito de estranhamento, do horror e da expressão do reverso e do oculto na referencialidade. As relações tensivas entre os elementos externos, pertencentes aos contextos sócio-históricos, e os internos, imanentes à estrutura da obra (CANDIDO, 1973; ANGENOT, 2015), compõem a potência da narrativa na medida em que as construções imagéticas da violência distorcem a imediatez da realidade, revelando um horror hiperbólico que exagera o real até o limite da repulsa e do asco. Ao se examinar a estrutura narrativa do romance, explicita-se a dramaticidade dos movimentos paradoxais que orientam o tempo presente e observa-se a composição de metáforas reveladoras de certa subjetividade contemporânea.

Palavras-chave: violência; narrativa contemporânea; literatura brasileira.

Abstract: The present article analyzes the novel *Enterre seus mortos* (2018) from Brazilian author Ana Paula Maia in order to understand her unique way of exploring the violence theme, which is structured through the strangeness effect, the horror and the manifestation of the downside and the obscure in the referentiality. The tensive relations between the external elements, which is related to socio-historical contexts, and the internal ones, both inherent to the structure of the work (CANDIDO, 1973; ANGENOT, 2015), they constitute the strength of the narrative as the image constructions of violence twist the reality immediacy, revealing a hyperbolic horror that exaggerates the real to the limit of repulsion and disgust. Examining the novel narrative structure exposes the dramatic paradoxical movements that guide the present time and identifies the composition of metaphors that reveal a certain contemporary subjectivity.

Keywords: violence; contemporary narrative; Brazilian literature.

1 Introdução

Refletir sobre a literatura brasileira contemporânea significa olhar o contexto histórico e social brasileiro e compreender as muitas fronteiras e margens que compõem um país marcado pelas diferenças regionais e culturais. Significa, também, imaginar diálogos possíveis entre essas mesmas fronteiras e margens, que, embora anunciem o sentido dilatado das divisões e separações, permitem compreender a existência de uma comunhão de imaginários comuns. Assim, no terreno movediço trilhado pela literatura brasileira contemporânea, é possível identificar as memórias de muitos passados históricos e literários brasileiros, nos quais comungam escritores marcados por estéticas plurais. Dessa forma, uma primeira reflexão sobre os estudos literários que se debruçam sobre os textos contemporâneos parte da ideia, já amplamente discutida, de que a literatura é um caminho para pensar a sociedade e os sujeitos em sua temporalidade.

A literatura de todas as épocas funciona, de forma geral, como um ponto privilegiado de condensação – ideológica, cultural, política, de funcionamento do poder e, inclusive, dos comportamentos, da sensibilidade imperante e das subjetividades imanentes a uma época ou momento determinado –, uma *performance* da história e da sociedade.. Constitui, portanto, uma engrenagem discursiva, ou mesmo interdiscursiva ou transdiscursiva, que permite estudar os sujeitos e conglomerados sociais, assim como a dinâmica em que se movem e interatuam. Todos esses fatores nos permitem conceber a literatura como um trabalho de reelaboração discursiva do mundo do privado e do público. Esta capacidade performativa da literatura é que conduz uma reflexão a respeito não apenas da interpretação sociológica do texto a partir de sua organização e funcionamento interno, tal qual propõe a sociocrítica, mas também de uma sua singular e audaz instrumentalização crítica e política, na medida em que rompe com as homologias diretas entre o mundo do narrado e um determinado contexto social imperante.

Nesse sentido, uma questão fulcral a ser explorada neste estudo sobre a narrativa de Ana Paula Maia é a temática da violência que se mescla às nuances do horror para compor um quadro reflexivo a respeito dos sujeitos contemporâneos. Em seus romances *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), *De gados e homens* (2013), *Carvão animal* (2011), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *A guerra dos bastardos* (2007) observa-se que a realidade e o horror se enlaçam, e nessa proposição estética surgem

personagens ancorados em um contexto marginal, circunscritos nos dramas dos socialmente excluídos e marcados por uma forma de violência composta como um atributo naturalizado do cotidiano. No ensaio “Representações da violência em *A guerra dos bastardos*, de Ana Paula Maia”, a autora Elena Losada Soler estuda as formas de construção estética da violência na obra de Ana Paula Maia e propõe, ainda, uma reflexão sobre a escrita feminina e a representação da violência:

Apesar, porém, da representação da violência fazer parte essencial dos gêneros de ficção urbana, essas imagens ainda resultam chocantes e suscitam debate – mesmo tendo em conta os já notórios precedentes na literatura brasileira – quando aparecem num romance escrito por uma mulher. A cultura patriarcal identifica e justifica o uso e a representação da violência como parte da construção normativa da masculinidade, ainda nos casos em que é considerada uma mostra de desvio das condutas socialmente aceitáveis. A violência exercida ou representada literariamente pelas mulheres, no entanto, é uma dupla transgressão: contra a estrutura cultural patriarcal, que denega à mulher a capacidade de atuar com violência, exceção feita ao que seria o seu “mandato biológico” de proteção dos filhos, e contra algumas teorias feministas que almejam uma espécie de “anjismo feminino” (SOLER, 2017, p. 3).

2 Narrativa e violência

No romance *Enterre seus mortos*, a violência se configura como um fio condutor da narrativa e emoldura, pelo viés do horror, as dimensões dos dramas sociais que atingem os sujeitos imersos em espaços também problematizados. O crítico literário Karl Erik Schollammer, em sua obra *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, afirma que “precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva desta mesma realidade” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 17). Nesse sentido, a narrativa de Ana Paula Maia compõe, por sua forma singular de instrumentalização da temática da violência, certa maneira de simbolizar a realidade brasileira. A potência de suas narrativas está ancorada nas construções imagéticas da violência que distorcem a imediatez da realidade, por meio das estratégias narrativas que compõem um horror hiperbólico, que exagera o real até o limite da repulsa e do asco.

Cabe assinalar que o horror como uma categoria de gênero ficcional não será aqui compreendido no âmbito das acepções que o aproximam do gênero fantástico, no qual estão explicitadas as manifestações do insólito e, conseqüentemente, a mobilização dos efeitos do medo. Na análise aqui proposta, os sentidos do horror se coadunam com os sentidos da violência explícita; logo, alinham-se aos sentidos etimológicos do termo, que estabelece “sua origem no verbo latino *orrere* (‘erichar’, em provável referência ao erichamento dos cabelos quando da exposição de alguém ao horror)” (ZANINI, 2019, p. 1).

Partindo, então, da ideia de que as formas de representação da violência podem configurar um olhar sobre o contemporâneo, no sentido de que a violência se constrói por meio do efeito de estranhamento, de um olhar excêntrico para a realidade, compreende-se a narrativa de Ana Paula Maia como uma expressão de busca pela revelação do reverso, o oculto na referencialidade. Em meio aos crimes, mortes, sangue e corpos despedaçados, revela-se que a realidade mais explícita no texto literário pode ser enganosa, pois o real representado é sempre uma forma para atingir sentidos mais profundos, em especial os dramas humanos. O acúmulo de imagens de viés grotesco e hiperbólico que perpassa os discursos de violência, ódio e banalização do corpo compõe uma percepção da realidade que busca uma focalização tão próxima do real que acaba por distorcê-lo e, nessa distorção, a percepção crítica é focalizada. No romance *Enterre seus mortos*, a autora escolhe as tintas de um realismo transgressor para compor seqüências de hipérboles que explicitam uma estética corrosiva do real. Essas hipérboles se transformam em um *constructo* enganoso, pois, no exagero por alcançar a potência do real, elabora-se a superexposição das ações de sobrevivência e, paradoxalmente, evoca-se a desumanização dos personagens.

Refletindo sobre a obra *Imaginación y violencia en América*, de Ariel Dorfmann, é possível identificar, na narrativa de Ana Paula Maia, a presença de alguns dos eixos da violência assinalados pelo estudioso. Dorfmann aponta que existe uma permanência simbólica no emprego das imagens de violência na literatura e destaca que existem dois eixos que congregam a expressividade literária da violência: um eixo vertical e um eixo horizontal. O eixo vertical se materializa em uma esfera mais coletiva, social, estabelece a contraposição entre os que ocupam uma posição social elevada na sociedade e os que pertencem aos níveis mais rebaixados. O poder

e a dominação, por um lado, e a revolução, por outro, anunciam efeitos da violência que podem ser refletidos na forma de organização dos mundos ficcionais. São apresentados os sujeitos e seus espaços, seus conflitos, suas percepções das formas permitidas de atuar e de falar, dos que falam em nome dos outros e dos silenciamentos impostos. O eixo horizontal, se traduziria na esfera das ações individuais, mas trajetórias de sujeitos dispersos em um mundo sem sentido, observa-se a cosmovisão urbana que devora os sujeitos, compondo a ideia de uma selvageria humana; a violência parece dar sentido à vida de sujeitos, ainda que gere sempre alienação e solidão. No romance *Enterre seus mortos*, o eixo horizontal possui uma primazia, ainda que mantenha estrito diálogo com as questões mais amplas, coletivas e sociais preconizadas no eixo vertical de instrumentalização da violência.

3 Estratégias narrativas: o interno e o externo

Pensemos, inicialmente, na configuração do enredo e na construção do conflito central da narrativa. No romance, os dois principais personagens, Edgar Wilson, que já aparecera nos romances *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* e em *Carvão animal*, e Tomás, um ex-padre, excomungado pela igreja, que continua a ministrar a extrema-unção a animais e pessoas, vítimas de acidentes nas estradas, centralizam, em suas ações, o desenvolvimento das narrativa, bem como a solução do conflito que se impõe. A trajetória dos personagens se delinea na sua atuação profissional, circunscrita a um espaço marginal na sociedade, uma vez que ambos percorrem estradas vicinais de localidades não nomeadas, a fim de remover os animais mortos que posteriormente são levados ao seu destino final, a máquina de moer. O espaço é desolador, as ações são brutais, o destino dos personagens se mistura com o destino das mortes violentas, e a neutralidade dos sentimentos torna-se, para os personagens, uma forma de sobreviver nessa contingência marginal da vida.

O romance apresenta, então, na Parte I, intitulada “Os animais”, uma sequência de quatro capítulos nos quais a ação dos personagens compõe um quadro dilatado de cenas violentas na medida em que são relatados os acidentes fatais nas estradas. Ao longo desses capítulos, uma rotina de resgates e remoção de carcaças de animais é minuciosamente descrita, alcançando os limites de uma repetição hiperbólica. Na parte II, “Os mortos”, ocorre uma ruptura na perspectiva do enredo. A partir do momento em

que encontram o corpo de uma mulher enforcada no meio de uma mata, exposta aos abutres que circulam na região, a rotina dos removedores de animais sofre um impacto, pois eles não aceitam a possibilidade de deixar aquele corpo abandonado, “Não existe sentimento de desprezo maior do que abandonar um morto, deixá-lo ao relento, às aves carniceiras, à vista alheia” (MAIA, 2018, p. 47). Edgar Wilson e Tomás decidem, então, levar clandestinamente o cadáver da mulher até o depósito e guardá-lo em um freezer velho, enquanto aguardam um policial para resolver a situação. No entanto, esta permanece suspensa nos meandros da burocracia policial e tudo se agrava ainda mais quando outro corpo, agora de um homem, é encontrado e também colocado no freezer. O surgimento desses corpos e a impossibilidade do sepultamento instauram um conflito ao redor do qual irão gravitar os sentidos reflexivos mais amplos do romance de Ana Paula Maia.

Para compor e compreender as imagens da violência presentes nele, partiremos de duas ideias, compreendidas nos movimentos narrativos de expansão e contenção, articuladores de uma força centrífuga e outra centrípeta, respectivamente. A partir da análise da evolução do enredo, observa-se a expansão das imagens violentas marcadas pelos sentidos do horror; constrói-se uma gradação que expande as cenas violentas, criando, por meio dessa ampliação, uma distorção do real; manifesta-se uma força centrífuga que se afasta do registro daquela realidade imediatamente descrita. Na focalização dos corpos acidentados, na descrição minuciosa das imagens do triturador de animais, surge um quadro de horror e violência que evoca a realidade de uma espacialidade quase impossível, uma realidade que transcende as cenas de horror. Os sentidos dessa realidade tornam-se simbólicos, pois a minúcia das descrições alcança sentidos metafóricos, e os sujeitos ali representados, embrutecidos pelo convívio diário com as mortes violentas, acabam desconectando-se emocionalmente dos sentidos da vida.

No movimento de expansão, por meio do uso particular da linguagem, surgem as hipérboles e as sinestésias na descrição das inúmeras cenas dos corpos destroçados em acidentes rodoviários. Os corpos dos animais mortos, que devem ser removidos das estradas, a fim de evitar acidentes, possuem como destino a destruição, a sua dissolução numa máquina que tritura e transforma as carcaças em ração. Essa imagem de violência externa explícita, que se expande na evolução do enredo, se intensifica na medida em que, a cada momento, a cada violência descrita, surge, em contraposição, a

presença da indiferença do olhar dos personagens. Dessa junção da imagem da violência e da indiferença frente a sua manifestação intensifica-se o efeito do horror, pois a morte, a ameaça e o asco aparecem completamente incorporados a um cotidiano que absorveu e naturalizou completamente a exposição à violência.

O desenvolvimento do enredo segue no movimento expansivo, cumulativo, sempre preservando esse eixo paradoxal: imagens violentas (acidentes e animais triturados) e aceitação passiva e naturalizada desses eventos. No entanto, um fato interrompe o movimento, Edgar Wilson encontra os corpos humanos, dois cadáveres abandonados. A partir daí, surge um novo movimento na narrativa: a contenção. A iminência de não conseguir sepultar os corpos humanos provoca, sim, uma reação dos personagens, uma reconexão emocional, pois impõe-se um drama ético e toda a narrativa passa a concentrar-se, como força centrípeta, no movimento da contenção máxima de sentido: o sepultamento. O corpo insepulto remonta a uma ruptura com rituais que legitimam o humano e exige dos personagens uma ação frente à violência do real, à humanização em meio a um espaço desumanizado, torna-se, por isso, o novo eixo do relato. É preciso sepultar os corpos e garantir os sentidos da humanidade, dos ritos que legitimam um ser humano, que o distinguem de um corpo animal passível de ser simplesmente triturado. Um novo eixo paradoxal orienta esse movimento de contenção: a imagem violenta do corpo insepulto e a contestação ativa.

A fim de compreender a linguagem do movimento de expansão, propõe-se, agora, uma análise das imagens da remoção dos animais e do seu destino previamente determinado – a máquina de moer –, repetidas exaustivamente na primeira parte do romance. Há uma cena em que um personagem, funcionário da empresa, relata um acontecimento do seu dia de trabalho, enfatizando a principal regra para a remoção dos animais: somente podem ser removidos animais mortos. O personagem, então, relata que tentou remover uma égua que estava se enforcando na beira de um barranco, o que fatalmente provocaria um acidente. A empresa não aceita receber esse animal, pois ele ainda estava vivo: “Disseram que a burocracia não permitia e que a gente não pode manter um animal vivo aqui” (MAIA, 2018, p. 9). Uma vez devolvida à estrada, a égua provoca um acidente, morre e, então, pode ser removida: “Duas horas depois, fui lá recolher os pedaços da filha da puta. Uma Kombi pegou ela bem no meio” (MAIA, 2018, p. 9). Edgard

Wilson, que escuta esse relato, completa a sequência: “— Ela estava prenha — diz Edgar Wilson. — Fui eu que coloquei ela no moedor. Precisei da retroescavadeira pra suspender. A cabeça do potrinho tava até saindo. O dono veio aqui reclamar a égua dele” (MAIA, 2018, p. 47).

Destaque-se como o relato dos personagens se constrói na expansão das imagens de violência, pois esse relato culmina com o testemunho do ocorrido após o dono do animal chegar ao local: “Ele queria a égua, só que eu já tinha moído metade. Ele criou confusão. O gerente deixou ele entrar no galpão e pediu pra eu parar de moer. Acho que era uma égua de estimação. O sujeito acabou desmaiando” (MAIA, 2018, p. 9). Observa-se nessa construção do relato primeiramente a regra intransigente “só aceita animais mortos”, posteriormente, a descrição do processo de trituração da égua que estava prenha, “A cabeça do potrinho tava até saindo”, e, por fim, a imagem do dono tentando resgatar seu animal, mesmo tendo sido este já moído pela metade. Essa conjunção de imagens ganha, no entanto, os contornos do horror na medida em que surge a indiferença dos personagens que relatam a sequência de fatos ocorridos: “O homem dá uma colherada no meio do prato e com a ajuda do polegar ajeita a comida antes de levá-la à boca”, e ainda, “O homem para de mastigar por fim e bebe o restante do refresco de caju em seu copo” (MAIA, 2018, p. 10).

Finalizando-se essa sequência, observa-se, novamente, a exposição da violência e da indiferença.

— Joguei água na cara dele e entreguei a outra metade da égua, a parte que eu ainda não tinha jogado no moedor, e ele levou embora numa carroça.

— E com a metade, o que será que ele fez?

— Acho que um funeral — conclui Edgar Wilson, levando à boca a última colherada do seu almoço (MAIA, 2018, p. 10).

Em outra cena, similar na elaboração do movimento de expansão, temos o personagem principal, Edgard Wilson, sendo chamado a um local, porém, ali não havia nenhum animal morto. O que existe é uma criança doente e uma família em desespero, implorando socorro, pois não havia ambulância para socorrer doentes:

— Olha aqui, moço. Minha filha tá morrendo, tá ardendo em febre e já não responde mais. Tô desesperado.

— Não tem um animal morto aqui? O homem acena negativamente com a cabeça.

— Pelo amor de Deus, moço. Ela vai morrer. O resgate não vem. Desde ontem eu chamo, mas eles não vêm. Disseram que só têm uma ambulância e que ela está em outro município.

(MAIA, 2018, p. 22)

Temos, uma vez mais, o movimento de expansão, a cena violenta materializada no pedido de socorro do pai desesperado, ao qual segue a resposta burocrática de Edgard Wilson, expressa na regra da empresa: “Eu só posso carregar animais mortos na caminhonete. Perco meu emprego se descobrirem isso” (MAIA, 2018, p. 23). A cena é de desespero, e o horror se manifesta quando, a pedido de Edgard Wilson, o pai mata um dos seus cães para poder entrar na caminhonete. A regra foi cumprida, um animal morto foi capturado e, clandestinamente, o pai consegue transporte para levar a criança a algum hospital. Observe-se que a indiferença acompanha o impacto da cena violenta. O cachorro, após ter seu pescoço perfurado, é posto na caçamba, finalizando a cena, que é seguida pelo preenchimento de um formulário burocrático. Destaque-se que, mesmo imerso no horror, Edgard Wilson consegue driblar as exigências burocráticas e atuar em meio à realidade desesperadora da família:

O homem hesita. Edgar manda a mulher ir para a caminhonete. O homem escolhe o cachorro mais velho, lhe enfia o gargalo no pescoço e no mesmo instante o animal desfalece. Edgar segura o cachorro morto pelas patas e o arrasta até a caçamba do veículo.

— Precisa colocar o número do documento de identidade. O homem escreve os números apressadamente num garrancho quase ilegível.

— Vocês vão na caçamba. O homem e a mulher não questionam. Sobem na caçamba fétida, embalando a menina desfalecida e, antes de cobri-los com uma lona, Edgar enfatiza: — Se me causarem qualquer transtorno, despejo vocês na estrada, entenderam? Rezem pra que ninguém descubra.

— Sim, senhor — responde o homem.

(MAIA, 2018, p. 23-24)

A partir da Parte II do romance, surge o movimento de contenção, em cujos capítulos observam-se as ações dos personagens procurando uma

forma de sepultar os corpos encontrados. O temor de abandonar os corpos e saber que eles seriam devorados por animais compõe o quadro da ameaça e do horror anunciado. Aqui, o horror da ameaça de um corpo humano sendo devorado move a ação dos personagens, de modo a tornar a postura de Edgard Wilson uma ação afirmativa dos sentidos do humano: “Ele fez uma escolha. Poderia deixá-la ser devorada pelos abutres até sobrar somente a caveira. Mas para ele aquela mulher valia tanto quanto um abutre e tinha o direito de ser recolhida como o resto dos animais mortos” (MAIA, 2018, p. 39). Resgatar o corpo, impedindo que o corpo seja devorado, é uma ação que redime a humanidade dos personagens, que, até então, aparecera diluída em suas ações, no cumprimento das regras e na brutalidade do cotidiano de resgatar e triturar carcaças de animais: “— Se você encontra um morto você também se torna responsável por ele. Enfia mais uma garfada na boca” (MAIA, 2018, p. 59).

A busca pelo sepultamento dos corpos emoldura o movimento de contenção na narrativa, uma força centrípeta que aglutina todas as ações posteriores. Toda a narrativa passa a obedecer a uma ordem imperativa, já expressa no título do romance: “Enterre seus mortos”. No desejo de sepultar os corpos, explicita-se, reiteradamente, o movimento de humanização dos personagens e, assim, remontando um espaço desumanizador, o romance caminha para o final. Logo após levarem os cadáveres para o depósito, observa-se o choque entre a força humanizadora e a desumanizadora. Num primeiro momento, tanto o gerente da empresa como o policial, autoridade que deveria resguardar os direitos do cidadão, declaram a impossibilidade de assegurar o direito ao sepultamento:

— A verdade é que este é um péssimo momento para morrer —
conclui.

— Bem, se é assim... acho que posso manter o corpo no freezer por
alguns dias, mas e se aparecer alguém da família? — questiona o
gerente. Sargento Américo alisa com a palma da mão direita alguns
fios de cabelo eriçados no topo da cabeça.

— O senhor permite o reconhecimento, mas vou deixar colado no
freezer.

(MAIA, 2018, p. 42)

É possível compreender que os sentidos do horror se impõem na narrativa na medida em que uma situação paradoxal se intensifica, ou seja,

de um lado os sentidos da humanização, expressos no desejo de sepultar os mortos, de outro, os sentidos da desumanização, marcados pela recusa de outros personagens a cumprir o ritual do sepultamento. Observa-se que, nessa trajetória, Edgard Wilson e Tomás encontram-se com diferentes personagens, que corroboram o movimento de contenção da narrativa, pois a cada recusa ou tentativa de extorsão, obrigam estes personagens a reafirmarem sempre o seu objetivo. Nessa segunda parte do romance, surgem as descrições de sujeitos que questionam o porquê da necessidade de sepultar os corpos e de outros que entendem a peregrinação dos personagens como sendo parte de uma busca por dinheiro, como se quisessem vender os corpos. Além disso, no enredo, argumenta-se que essa prática, a compra e venda de corpos não identificados, é algo pertencente ao quadro de horror daquela realidade. A cada recusa e obstáculo, ressurgem o desejo afirmativo do humano, compreendido na ação das buscas de Edgard Wilson e Tomás pelo sepultamento dos corpos.

Refletindo sobre a perspectiva teórica de Antonio Candido em sua obra *Literatura e sociedade*, destaque-se que a construção do texto literário atinge uma singular efetividade na medida em que consegue revelar os elementos sociais como constituintes da estrutura e não da superfície do texto (CANDIDO, 2014, p. 70). O fator externo no romance aqui analisado remete ao espaço dos sujeitos desumanizados, que ocupam as margens da sociedade, que vivem nos limites da vida e da morte, seja nos trabalhos brutais mas necessários em uma sociedade, seja no cotidiano da miséria extrema, seja nos acidentes das estradas. O mundo externo é o mundo da violência, onde a morte é cotidiana e está sempre à espreita, pela fome, pela doença, pela miséria. Esse universo se reflete na estrutura interna, no caso, na necessidade de enterrar os seus mortos, pois, no movimento narrativo da busca pelo sepultamento dos corpos, pela dignidade dos mortos, que não são corpos de animais cuja destino é a trituração, observa-se a afirmação do sentido da vida humana, paradoxalmente no momento da morte. O destino dos animais é serem moídos, o destino dos corpos é serem sepultados, e esse movimento interno que estrutura a narrativa remonta ao fator social externo, na medida em que a realidade social se expressa na complexidade dos limites do animal e do humano. A divisão entre “os animais” e “os mortos” reflete o movimento de relativização dos sentidos do humano – expresso nas camadas extraliterárias e ainda na estrutura da narrativa.

A estrutura interna do relato se articula na descrição da violência e da morte dos animais e na violência que se impõe aos corpos humanos. A Parte I, intitulada “Os animais”, é composta por 4 capítulos, nos quais se observa o movimento de expansão, retilíneo, explosão de horror que ganha o contorno da violência na medida em que a indiferença frente a vida humana vai se sedimentando. A segunda parte, “Os mortos”, está composta por 6 capítulos e descreve a peregrinação em busca do sepultamento do corpo de um homem e de uma mulher, compondo um movimento de contenção, no qual o máximo do significado subjaz ao sentido do cumprimento de um rito fúnebre. Aqui, o horror se delinea na medida em que se compreende que não existe espaço para o humano na realidade dos sujeitos ali representados. O sentido imperativo do título *Enterre seus mortos* é a imposição do humano, e a estrutura interna da obra traduz, esse movimento de busca pelo resgate da humanidade, delimitando a passagem dos animais aos mortos.

Para estabelecer sua proposição estética, a literatura explora e desenvolve formulações discursivas diversas que, uma vez postuladas e exploradas em suas assimetrias, tornam-se capazes de evocar os paradoxos e antagonismos sociais. Nesse sentido, a contraposição de “animais” e “mortos”, abre um espaço de questionamento, pois triturar os animais e sepultar os mortos compreendem ações que estabelecem limites e parâmetros de uma sociedade. Nesse sentido, é possível destacar aqui os estudos da teoria sociocrítica, tal qual articula Marc Angenot, quando discute “lo que puede la literatura” e entende que as formulações estéticas dos discursos sociais são uma possibilidade de compreensão mais profunda das realidades históricas. No texto literário a legibilidade nem sempre é algo imanente, uma vez que prescinde de um contexto de leitura. A potência desses textos surge com a proposição de uma estética particular, que transforma o discurso social em literário, instituindo assim, uma camada mais profunda onde a discursividade estritamente vinculada ao real e ao histórico se transforma, se reconfigura, torna-se performance narrativa e, no caso de Ana Paula Maia, se concretiza na hipérbole do real, imagem transgressora do horror e violência.

La sociocrítica pretende sostener los dos extremos de un dilema o paradoja. Por una parte, el texto literario está inmerso en el discurso social, las condiciones mismas de legibilidad jamás le son inmanentes –y esto lo priva aparentemente de autonomía–. Sin embargo, la atención sociocrítica está consagrada a poner de relieve lo que

constituye la particularidad del texto como tal, a poner en evidencia los procedimientos de transformación del discurso en texto. Extraído del discurso social, producido/o según “códigos” sociales, el texto puede ciertamente vehicular la opinión, lo aceptable, los prejuicios, pero puede también transgredir, desplazar, confrontar irónicamente, exceder la aceptabilidad establecida (ANGENOT, 2015, p. 266).

4 A literatura e as construções discursivas da sociedade

A experiência de leitura da narrativa que remonta diferentes contextos socio-históricos não diverge do processo de leitura de qualquer outro texto literário, no entanto, os mecanismos de reconhecimento e deciframento do fator social implícito nas narrativas literárias se condiciona a outras chaves interpretativas. Ler os registros sociológicos que se amalgamam com a narrativa literária significa interagir com outras percepções discursivas capaz de representar o real, significa, também, questionar-se a respeito das possibilidades de construção da realidade por meio das construções discursivas. A literatura permite que diferentes sujeitos, pertencentes a diferentes tempos e contextos históricos, se aproximem de realidades que lhes são totalmente adversas; ela transcende sua temporalidade justamente porque se desloca das amarras de seu tempo e discursividade. Os textos literários seriam ilegíveis caso mantivessem de forma estrita os estratos socio-históricos imanentes. No ato de reconfigurar, de buscar um microcosmos que traduz o humano – este sim imanente aos textos literários –, surge a capacidade perene da interação entre autor e leitor.

A forma de apresentar as nuances temáticas impõe a cada leitor uma provocação – sempre determinante na leitura – e permite que a análise e a interpretação dos textos atuem no imaginário, removendo, por vezes, a impermeabilidade de certos pontos de vista. Sempre que o leitor necessita realizar o esforço para montar ou desmontar um texto literário, surge um questionamento mais amplo, pois nas entrelinhas dos textos ficcionais, aflora a perspectiva de que existe uma sobreposição discursiva também impregnada no cotidiano, exigindo de cada sujeito um esforço contínuo de desvendamento (TREVISAN, 2010). Os experimentalismos literários ajudam a perceber que tudo o que se propõe como construção discursiva, seja no plano ficcional, seja no plano da realidade empírica, invariavelmente configura-se como uma forma de articulação possível que exigiu uma montagem, cuja intencionalidade sócio-histórica nem sempre é explicitada em um primeiro momento.

A leitura do romance de Ana Paula Maia torna-se um caminho para pensar a trajetória de sujeitos anônimos, submersos na violência das cidades brasileiras, muitas vezes silenciados, alheios e, ao mesmo tempo, atordoados pelas imagens do presente e do passado, que podem sobrepor-se no cotidiano das grandes metrópoles – com suas divisões e diferenças quase sempre brutais. Imersos nas imagens de sujeitos anônimos, o leitor termina prisioneiro de uma estrutura narrativa que explicita a dramaticidade dos movimentos paradoxais que orientam o tempo presente. Constrói-se, talvez, uma metáfora a respeito de um sujeito contemporâneo, que se deixa tragar em sua subjetividade, perde a voz coletiva nas imagens e reviravoltas do cotidiano, possui um olhar que sobrevoa a realidade, mas, atordoado, não consegue encontrar um lugar para pousar em sua própria intimidade.

As muitas faces dos personagens que compõem o mosaico do tempo presente configurado no romance revelam certa luminosidade que pode evidenciar as nuances do contemporâneo, porém, também apontam para trevas do nosso tempo: a desilusão civilizatória, a desilusão utópica, a desilusão identitária. As vozes que não têm lugar, as vozes que se calam e aquelas que se repetem sem encontrar interlocutores são uma forma de mergulho profundo no tempo presente. No romance em análise, a essência da subjetividade dos personagens adquire contornos singulares e provoca uma experiência de leitura, na qual explicitam-se as muitas formas de desilusões que espereitam os sujeitos contemporâneos cotidianamente.

Referências

ANGENOT, M. ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria*, Mar del Plata, a. 4, n. 7, p. 265-277, 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARROLL, N. *The Philosophy of Horror, of Paradoxes of the Heart*. Nova York: Routledge, 1990.

DORFMANN, A. *Imaginacion y violencia en America*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

MAIA, A. P. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHOLLHAMMER, K. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SOLER, E. L. Representações da violência em “A guerra dos bastardos”, de Ana Paula. *Estudos. Lit. Bras. Contemp.* Brasília, DF, n. 50, p. 138 -156, 2017.

TREVISAN, A. L. Discurso literário: sentidos e valores em diálogo. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 41-46, 2010.

VICELLI, K. K. Sangue e hambúrgueres - novo realismo e o romance policial na obra “De gados e homens”, de Ana Paula Maia. *Revistae-scrita*, Belford Roxo, v. 6, 2015.

ZANINI, C. “Horror”. In: REIS, C.; ROAS, D.; FURTADO, F.; GARCÍA, F.; FRANÇA, J. (eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/h/horror/>. Acesso em: 20 jul. 2021.



A relação entre violência e a sua representação artística em *Solução de dois estados* (2020), de Michel Laub

***The Relation Between Violence and its Artistic Representation in Solução de Dois Estados* (2020), de Michel Laub**

Lucas Sauzem Cruz

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

lucassauzem@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8128-3756>

Aylon de Oliveira Dutra

Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, Rio Grande do Sul / Brasil

aylonsm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8128-3756>

Renata Farias de Felipe

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

renata.felippe@ufsm.br

<http://orcid.org/0000-0001-9128-160X>

Resumo: A discussão em torno da representação da violência na arte é o que impulsiona a narrativa de *Solução de dois estados*, romance do escritor Michel Laub, publicado em 2020. A partir do desenvolvimento dessa temática no livro, este artigo analisa de que maneira a estrutura composicional do relato favorece a construção de uma narrativa performática que instiga o leitor a refletir sobre questões suscitadas no decorrer da história. Para tal, a pesquisa baseia-se no estudo sobre realismo performático reflexivo de Ravetti (2019), tendo como base os panoramas sobre literatura brasileira contemporânea de Schollhammer (2009) e Dalcastagnè (2012); além do estudo de Pellegrini (2004) sobre literatura e violência no Brasil.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; realismo performática; violência.

Abstract: The discussion about the representation of violence in the art is what drives the narrative of *Solução de dois estados*, a novel by the writer Michel Laub, published in 2020. Based on the development of this theme in the book, this article analyzes how the compositional structure of the story favors the construction of a performative narrative

that instigates the reader to reflect on issues emerged throughout the story. To this end, the research is based on the study of reflective performative realism by Ravetti (2019), based on the panoramas of contemporary Brazilian literature by Schollhammer (2009) and Dalcastagnè (2012); in addition to the study by Pellegrini (2004) on literature and violence in Brazil.

Keywords: contemporary brazilian literatura; performative realism; violence.

1 Introdução

Ao tematizar episódios ou contextos da história brasileira, como o período de colonização europeia, a escravidão indígena e africana, o surgimento dos centros urbanos e a exploração das regiões interioranas e rurais do Brasil, a Literatura compôs-se, reiteradamente, da representação da violência em “múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia” (PELLEGRINI, 2004, p. 16). Na atualidade, a violência segue sendo tematizada na literatura contemporânea sob um interesse crescente na exacerbação e na descrição da crueldade, como se “a dramatização do princípio da violência passasse a ser diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obsceno, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações” (PELLEGRINI, 2004, p. 15). Diante das múltiplas vozes que fazem parte do panorama literário corrente e que tematizam a violência, pode-se incluir o escritor gaúcho Michel Laub com seu romance *Solução de dois estados* (2020), autor também do prestigiado romance *Diário da queda* (2011), cuja publicação foi agraciada com o Prêmio Brasília de Literatura (2012) e com o Prêmio Bravo (2012), além de uma indicação ao Prêmio Portugal-Telecom em 2012.

Em *Solução de dois estados*, dois irmãos participam de um documentário em que relatam seus pontos de vista sobre uma situação de agressão física sofrida por um deles, cuja motivação pode ter sido impulsionada pelo outro irmão. Em formato de entrevistas, cada irmão compartilha seu depoimento acerca da violência e manifesta não somente discordância ideológica em relação ao outro, como também explicita a origem do rancor que há entre eles. Além desse ressentimento, surge no decorrer da trama um assunto comum na discussão de ambos, relacionado às funções que a arte deve ou não conter para a sociedade, especialmente quando ela estiver representando uma situação de violência. Com essa

construção entre duas visões opostas, a narrativa estabelece um impasse irresolúvel entre os irmãos, referência ao título do romance, que transporta para o leitor a incumbência de se posicionar sobre a trama.

Dessa maneira, este estudo tem como objetivo principal compreender a relação da violência com a arte desenvolvida no romance a partir da análise da sua composição estrutural. Estrutura essa que favorece o distanciamento e o espelhamento de perspectivas antagônicas e delinea a noção que cada personagem possui sobre o assunto, além de considerar a importância delegada ao leitor na resolução da problemática exposta. Para isso, num primeiro momento, é realizada uma discussão teórica sobre a Literatura Contemporânea e os principais traços do novo realismo em *Solução de dois estados*, considerando a noção de realismo performático reflexivo, caracterizada por Ravetti (2019, p. 23) como um “dizer pragmático sobre o real imediato”, que atualiza algumas definições apontadas por Schollhammer (2009). Após a fundamentação teórica, é apresentada uma análise sobre a representação da violência no romance de Michel Laub e, na sequência, as considerações finais do estudo.

2 O realismo contemporâneo performático e reflexivo

Referenciar um romance como representativo de uma produção literária que resulta e trata da contemporaneidade, como é o caso de *Solução de dois estados*, é afirmá-lo enquanto texto relevante para a discussão de um *tempo súbito*, tão imediato e, ao mesmo tempo, cronologicamente indeterminado. Em seu ensaio intitulado “O que é o contemporâneo?”, Agamben (2009, p. 59) define esse tempo como um instante intempestivo, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”. Sua compreensão sobre o contemporâneo auxilia no entendimento das manifestações literárias que surpreendem através de um arroubo estético tanto na forma quanto nas temáticas que ficcionalizam.

Por outro lado, a fim de definir um contexto mais específico e localizar a obra literária de Michel Laub em uma linha cronológica, pode-se também compreender o contemporâneo neste artigo como o período posterior aos anos de ditadura militar no Brasil. Ao tratar sobre uma estética artística de representação da violência na América Latina, Ribeiro (2016, p. 82) caracteriza

esse corte pós-ditatorial como uma temporalidade que “está carregada ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos”. Além disso, o autor aponta que o reconhecimento desse contexto se dá, em grande parte, pelas dinâmicas agravadas após os períodos ditatoriais:

[...] uma abertura total ao universo violento e cego do Império Neoliberal do Mercado, erguido, literalmente, sobre as ruínas da destruição levada a cabo pelos regimes autoritários, além de conservar e ampliar o sistema de modernização conservadora e exclusão social que esses regimes instituíram ou ampliaram pela força (RIBEIRO, 2016, p. 83).

Assim, pode-se sumarizar que a literatura referenciada aqui não só é posterior ao período ditatorial brasileiro e perpassada por essas dinâmicas do presente histórico, como a descrita por Ribeiro (2016), mas também um exemplo de ficção intempestiva, que é concebida no “imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11). De outra forma, enquanto formalização de estéticas da atualidade, dificilmente pode-se agrupar expressões literárias sem recair em erros de ordenação e classificação; entretanto, Schollhammer (2009, p. 147) reconhece nos escritores uma certa semelhança através da “liberdade exercida de modo muitas vezes irreverente, mas não superficial, na coragem de se arriscar em um caminho próprio, criando uma escrita desabusada que aposta na fabulação”.

A partir do mapeamento que Schollhammer realiza das últimas gerações literárias brasileiras, algumas características analisadas por ele são pertinentes para o estudo do romance *Solução de dois estados*. Dentre estas, três são particularmente significativas na leitura do texto, a começar pela mais perceptível: o hibridismo entre formas literárias e não literárias, especialmente com outros meios de comunicação, incluindo o meio visual, o que no romance está explícito na composição do relato em forma de documentário. Outra característica mencionada por Schollhammer (2009, p. 14) está associada a uma literatura que “lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis”, produzindo efeitos de presença através de “uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade”. Dos autores que utilizam desse efeito de presença, Schollhammer inclui Michel Laub, e comenta a maneira como

se manifesta esse efeito: “evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofamento material da vida ordinária em seus detalhes mínimos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

A última característica significativa para a leitura do romance de Laub é o aspecto performático da narrativa, observada por Schollhammer como principal catalisador das expressões do novo realismo. Ao contrário do compromisso realista do século XIX em representar a situação sociopolítica do país, o novo realismo é impulsionado pelo “desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57). Dessa característica performática pode-se incluir o aspecto reflexivo na elaboração do texto literário, no qual observa-se um interesse em se esquivar de composições fixadas pelo cânone e em experimentar novas formas discursivas. Sobre a noção de realismo reflexivo performático, Ravetti (2019, p. 22) aponta que há, nesses textos, “uma forma de escrita como ação literária cuja eficácia se mede pelo estado performático produzido no leitor/espectador, aqueles que acrescentam luz sobre a imediatidade”. Ademais, a autora propõe alguns questionamentos diante de obras que representam esse programa realista:

[...] falar de realismo reflexivo performático seria o mote para uma estrutura de composição ou para uma perspectiva de leitura? Seriam projetos de escrita ou são estratégias de leitura dos leitores contemporâneos, cuja subjetividade está sendo muito marcada pela tecnologia de comunicação? (RAVETTI, 2019, p. 25).

Essas questões despontam da premissa de que os escritores contemporâneos “procuram novos modos de contar e de se contar, mais condizentes com a complexidade do mundo atual. E eles desafiam os leitores a experimentar novas maneiras de ler” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 106). Jouve (2002, p. 123), em seu estudo sobre a leitura, define o ato de ler como um jogo de representação e regras, no qual se encontra uma “dimensão estratégica de numerosos textos que, por trás dos desafios de prazer explícitos, escondem verdadeiros desafios performáticos”. Dessa maneira, tanto o fazer literário quanto a leitura do texto implicam uma performance que, na narrativa *Solução de dois estados*, culminam na

reflexão, por parte do leitor, sobre uma realidade que lhe é palpante. Assim, o romance de Michel Laub, através do constante questionamento no relato de cada personagem, além do formato polarizado de ideias antagônicas e com um desfecho irresolúvel do conflito que permeia a história do início ao fim, é emblemático enquanto expressão do realismo performático reflexivo, analisado pormenorizadamente na sequência deste artigo.

Por fim, devido ao curto intervalo entre a publicação de *Solução de dois estados* e o desenvolvimento deste estudo, não há trabalhos que abordem especificamente essa investigação temática ou que tenham se aprofundado nessa narrativa. Entretanto, outro texto literário do autor atraiu bastante a atenção dos críticos e pesquisadores, a saber, o romance *Diário da queda*, publicado em 2011. Dentre os estudos publicados, destacam-se: o interesse pela investigação do trauma e da temporalidade¹; a escrita de si através da utilização do gênero textual diário²; e a construção ficcional da memória³. Assim, essas pesquisas delineiam algumas particularidades comuns à obra do autor e também presentes no romance em análise, ou seja, o trauma, o hibridismo entre meios literários e não literários e a construção da memória.

3 Uma questão irresolúvel

A narrativa em *Solução de dois estados* (2020) é construída através da transcrição de fragmentos de entrevistas realizadas individualmente com os personagens Alexandre e Raquel, irmãos com conflitos pessoais a serem desenvolvidos no decorrer do relato. As entrevistas são conduzidas pela personagem Brenda Richter, uma cineasta alemã que está produzindo um documentário sobre a violência no Brasil, tendo como base um episódio em que Raquel é espancada publicamente por uma pessoa próxima ao seu irmão. No registro textual, o romance é estruturado em três tipos de seção: “Material pré-editado”, em que há apenas a fala dos entrevistados, sem a presença de um interlocutor; “Material bruto”, com a transcrição crua da conversa, incluindo as falas da entrevistadora; e “Extras/Material a inserir”, com recortes de outros textos, como trechos de reportagens, *folder*, transcrições de programas televisivos, entre outros. Esse tipo de composição exemplifica

¹ cf. Assis e Schollhammer, 2013, p. 57-62.

² cf. Batista e Khun, 2013, p. 113-127.

³ cf. Rocha, 2017, p. 165-181; cf. Chiarelli, 2013, p. 17-32.

a tendência para o hibridismo literário, intensificada a partir da década de 1990, “que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38).

Ao ser composto por duas vozes com perspectivas discordantes, o relato desenvolve-se em duas parcialidades que se justificam a partir de seus pontos de vista, apresentando, cada um, o seu testemunho sobre o conflito central da trama. Não há, em momento nenhum do relato, uma confiabilidade no discurso dos dois personagens, ou uma valorização pelo posicionamento de um em relação ao outro. Uma terceira voz, referente à entrevistadora Brenda e inclusa apenas nas sessões “Material Bruto”, também não se faz presente como uma figura representativa da imparcialidade. No início da narrativa, a presença de Brenda funciona como uma instigadora do relato dos irmãos, uma vez que as perguntas por ela elaboradas fazem com que eles, de acordo com os seus respectivos pontos de vista, narrem o que aconteceu. Entretanto, à medida que a história torna-se mais complexa, a voz da entrevistadora ocupa um espaço cada vez maior no discurso, participando ativamente da interlocução e expondo não somente as suas impressões sobre o relato dos irmãos, mas também a própria perspectiva referente à problemática da violência, isto é, conforme é questionada por Alexandre e Raquel sobre o tema. Nesse jogo de parcialidades, o leitor vê-se exposto a um terreno incerto e suscetível a impressões passageiras, que exige de si uma postura ativa na realização da leitura. É o que menciona Dalcastagné (2012, p. 84) ao observar a atuação dos narradores na ficção contemporânea:

A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E, cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer nossos sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado.

Quanto ao conflito da trama, o ponto central da história circula em torno da agressão física sofrida pela personagem Raquel durante um evento que ocorria no Hotel Standard que visava, inclusive, promover uma série de

simpósios e discussões sobre a presença da violência em diferentes esferas da sociedade. Nessa ocasião, quando Raquel deveria expor sua fala, ela decide reagir afrontosamente à hostilização vinda de um dos homens do público, despindo-se de suas roupas e mostrando abertamente seu corpo feminino nu e gordo como instrumento explícito da sua arte e daquilo que ele representa enquanto objeto de múltiplas violências, além de manter provocações verbais direcionadas ao homem. Este, por sua vez, parte para cima de Raquel com uma barra de ferro e a agride ferozmente no palco, em frente a uma plateia impassível, que acreditava que tudo aquilo se tratava de mais uma performance da artista.

No desenrolar da narrativa, tendo em vista seu caráter fragmentado, é revelado que o homem que agrediu Raquel se chama Jessé, membro associado da academia de esportes *Império*, da qual um dos donos é Alexandre, irmão de Raquel. Em contraposição aos princípios da irmã, Alexandre conduz sua empresa sob uma ideologia disciplinar, de culto ao corpo atlético e saudável, por sua vez, conjugado a condutas condizentes com certa moralidade vinculada à doutrina cristã. Assim, o objetivo da academia *Império* está na transformação do homem “corrompido” em um novo homem, cujo o controle de si, do corpo e do espírito o fará ascender como indivíduo e, juntamente dos seus pares, transformarão a sociedade. Ao lado do seu sócio, um pastor evangélico, Alexandre exerce uma posição de liderança na instrução dos associados, conduzindo seus membros através de discursos extremistas que atacam aqueles que se opõem aos seus preceitos e estilo de vida, especialmente através de vídeos publicados em grupos de *WhatsApp* e no *YouTube*. Entretanto, de maneira oportuna, Alexandre se exime da responsabilidade por qualquer ato violento que possa surgir em consequência do seu discurso, como na agressão física dirigida à sua irmã realizada por um dos associados da sua academia:

Em outro vídeo, você convoca os seguidores a ir a um museu protestar contra uma exposição. Em outro, a ir até um colégio protestar contra um professor por um livro que ele recomendou. Em outro, você aparece queimando esse livro. Em outro, você queima a foto desse professor. Esse professor foi hostilizado pela internet, pelos alunos, ele teve uma crise nervosa e pediu demissão do colégio. Você fez isso mais vezes, com a foto de outras pessoas, jornalistas, artistas. Uma diretora do Conselho de Psicologia. Um médico que deu uma palestra sobre depressão. Você virou o líder disso, não tem como separar isso dos atos concretos. Das pessoas que cometem os atos, pode ser o Jessé no hotel ou qualquer outro (LAUB, 2020, p. 167).

Embora o evento principal e catalizador das entrevistas seja a agressão sofrida por Raquel, efetuada por um membro associado da academia esportiva do Alexandre, o histórico de desafetos e conflitos entre os dois irmãos é extenso, de forma que o relato de cada um foca em outros momentos do passado para argumentar a favor de si. Com essa dupla ótica sobre objetos semelhantes, o discurso de cada um dos irmãos tende a uma certa particularização. Por exemplo: enquanto o discurso de Alexandre é composto por períodos curtos, com pausas abruptas e que interrompem a linearidade da sua argumentação, o discurso de Raquel é mais elaborado, com escolhas lexicais específicas, pensadas em função do contexto semântico, e comentários metalinguísticos frequentes. Essa diferença intelectual entre os irmãos é justificada pelo fato de que Raquel pôde continuar seus estudos e se formar em uma universidade estrangeira, diferentemente de Alexandre, que não conseguiu concluir o Ensino Superior. Por isso, Alexandre refere-se à irmã como “princesa” ao longo das entrevistas, insinuando os privilégios que ela teve dentro da família, ao passo que Raquel utiliza constantes adjetivações no diminutivo com o intuito de menosprezar e/ou ridicularizar o irmão, além do explícito uso do adjetivo “ignorante”.

Tanto o aspecto formal do texto quanto a representação das histórias a partir de dois testemunhos vão ao encontro da definição mencionada anteriormente sobre o realismo performático reflexivo. Dentro dessa ótica, “se coloca em perspectiva uma forma de escrita como ação literária cuja eficácia se mede pelo estado performático produzido no leitor/espectador” (RAVETTI, 2019, p. 22), o que, de certa maneira, é construído nos relatos dos irmãos através da constante problematização sobre a real necessidade de compartilharem suas histórias e do modo com que devem fazê-los, principalmente quando estiverem relacionadas à violência, como nos trechos em que Raquel questiona: “É por isso que eu pergunto, além da humilhação de estar desse jeito eu ainda preciso contar a história toda de novo?” (LAUB, 2020, p. 11). “Para quem me vê enquanto eu estou contando. Para quem faz uma relação entre o que é contado e o corpo de quem conta. É mais correto eu dizer que apanhei como uma cadela, uma galinha ou uma vaca?” (LAUB, 2020, p. 13). E ainda: “Você acha essa linguagem toda muito sentimental?” (LAUB, 2020, p. 145).

Esses três trechos fazem parte da seção “Material pré-editado”, no qual não aparece a voz do entrevistador, a quem são direcionados os questionamentos da personagem Raquel. E não havendo a presença do interlocutor na representação do discurso, produz-se um efeito no qual a

interrogação incide diretamente no leitor, levando-o a refletir também não só sobre a pertinência da representação da violência, mas sobre como realizá-la, bem como sobre qual linguagem seria a adequada para textualizar uma agressão física.

Diante de um panorama da tradição literária brasileira, incluindo as produções mais recentes, percebe-se uma orientação crescente na representação de situações de violência, o que demanda uma discussão sobre a inerente espetacularização dessa violência na indústria cultural, como discorre Pellegrini (2004, p. 25-26):

Ao meu ver, o traço mais geral desse espetáculo não é a procura de um possível e “democrático” valor de exposição, mas o seu oposto, de forma degradada: o valor de culto hoje voltado a todas as formas de violência e crueldade passíveis de se transformar em valiosa mercadoria; a exposição da morte, da destruição, da tortura e da violação exacerbadas diluem qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece.

A crítica à espetacularização da violência coincide com os argumentos do irmão Alexandre, que discorre sobre o caráter artístico do material produzido por sua irmã. No relato, fica claro seu posicionamento utilitarista sobre a arte, de que essa deve promover a sensibilização e suscitar valores morais positivos para a sociedade, ao contrário de projetos que visam escandalizar, reflexionar ou denunciar temas socialmente degradadores. Por conta disso, a principal reprovação de Alexandre sobre o trabalho de Raquel refere-se aos filmes pornográficos que ela produziu, no qual fica exposta como objeto de humilhação verbal e física: “Qual a mensagem que está por trás de um filme pornô. Esse filme incentiva a prostituição ou é contra a prostituição? Incentiva a violência ou é contra a violência?” (LAUB, 2020, p. 224). “Que valores a vaca prostituta está destruindo para se promover?” (LAUB, 2020, p. 225). De acordo com ele, os artistas utilizam de uma impunidade estética que lhes permite criar arte a partir de qualquer assunto sob uma justificativa duvidosa de expressão do interior ou com interpretações metafóricas, quando na verdade estão estimulando condutas de violência e de princípios desprezíveis:

Quando você é artista tudo gira em torno disso, você escolhe a palavra certa e tudo passa a ter valor. Dinheiro mesmo, o cara pode cagar num penico na porta do museu, mas não, a sensibilidade da expressão interior dele vai dar um nome valioso para a merda. Porque é fácil você escolher esses nomes num hotel de luxo. Você está lá para defender o estado de direito. Você em cima de um palco, o estado de direito na sua frente, esfregado bem na sua cara, mas não. Você nem poderia ver porque o seu poderzinho depende de *não ver*. O patrocínio do Banco Pontes (LAUB, 2020, p. 51).

Além disso, como pode ser observado no trecho acima, Alexandre denuncia o fazer artístico quando atrelado ao financiamento dos bancos, os mesmos que responsabiliza pela falência do pai em sua adolescência. Em seu primeiro fragmento de entrevista, ele retoma a situação que levou ao declínio financeiro da família e debilitou a saúde do seu pai, ocasionando sua morte repentina: o confisco da poupança pelo governo Collor, em março de 1990. Sua experiência traumática em lidar com a decadência e a morte de seu pai o levou a assumir cedo a função de administrador e provedor da família, tornando-se também responsável pelo controle do dinheiro destinado aos estudos da irmã no exterior em uma faculdade de artes. Por isso, ao ter acompanhado a trajetória do pai de maneira mais próxima, Alexandre assumiu uma postura de repulsa ao trabalho de sua irmã e de outros artistas, tanto pelo que eles produzem, quanto pelo financiamento proveniente de bancos privados e públicos no Brasil. O banco Pontes, por exemplo, que foi o responsável pelo endividamento do seu pai na década de 1990, é o mesmo que financiou diversas exposições da sua irmã em sua trajetória artística, inclusive os filmes pornográficos que ele despreza e critica como vazios de significação e promovedores da imoralidade.

Enquanto isso, Raquel reconhece que seu trabalho nos filmes pornográficos possui um valor de culto, mas seu intuito não é somente promover uma certa expressão da violência, e sim revelar um público perverso que consome esse tipo de material. Em uma das informações contidas em “Extras/Material a inserir”, há uma matéria sobre a exposição que a artista realiza com os seus filmes, no qual expõe lado a lado cenas da sua atuação com os comentários anônimos deixados em seus vídeos: “Na confluência entre os filmes e sua recepção no mundo concreto, são explorados os limites do que a sociedade é capaz de ver, de aceitar que está vendo, como num espelho que reflete nossos paradoxos estéticos e morais” (LAUB, 2020, p. 152).

Portanto, de acordo com a artista, seu trabalho performático é um testemunho, introjetado socialmente desde sua infância, da relação de ódio sobre o seu corpo de perfil obeso; entretanto, também é a exposição dessa sociedade que construiu o ódio pela hostilidade, através da humilhação verbal e da violência física. Em seu relato, ela narra os sofrimentos causados desde a escola com apelidos sobre seu corpo, pela exposição social, pela autoidentificação como fardo familiar e pelo processo de descoberta da sua sexualidade, fatores que despertaram na personagem o desprezo por si mesma. Entretanto, ela encontra na expressão artística uma maneira de lidar com o seu corpo, além de explorar ainda mais a violência, a repulsa e o prazer na humilhação do outro, escancarando uma sociedade depravada:

Quem clica nos filmes quer ver uma gorda nua apanhando. Isso é o que faz esse público ver os filmes até o fim, ou até o momento em que a gorda nua apanhando dá a eles o alívio que eles procuram. O gozo com o ódio, com alguém que instrumentaliza o ódio deles (LAUB, 2020, p. 115).

Atingindo ou não essa finalidade de exposição, não há uma figura dentro do romance que legitime o trabalho performático da artista Raquel. Entre esses dois “estados” opostos na narrativa, a perspectiva do irmão e da irmã, não há uma solução que harmonize ou resolva o conflito existente entre os personagens. Brenda, entrevistadora e diretora do documentário, ao aparecer no relato, também não surge como uma figura acalentadora, pois sua perspectiva vai em oposição à de ambos os irmãos, estabelecendo um terceiro “estado”, que torna ainda mais complexa a dinâmica de inconformidades. Todas essas questões, uma vez não resolvidas dentro do romance, ficam destinadas ao leitor, que deve se colocar no relato como sujeito constituído de ideologia e história e, desse modo, se posicionar como árbitro desses “estados”. Isso não significa que ele deve concordar com determinado personagem que julgou conter as melhores justificativas diante da situação, pois esse exame perpassa também por um autojulgamento, ou seja, um quarto “estado” particular que o leitor representa. Assim, a discussão sobre a violência na arte é uma reflexão na qual o leitor se envolve, fundamentado no relato das personagens em duas questões principais, a do discurso e a da recepção.

Quanto à representação no discurso, incluindo a já mencionada espetacularização da violência e o seu culto, em alguns diálogos é discutida a

busca que certas produções realizam para encontrar vozes que compartilhem suas experiências traumáticas, como é o caso do próprio documentário. Nesse testemunho discursivo, tanto oral quanto escrito, que tipo de linguagem é necessária utilizar para a tradução da violência? A personagem Raquel questiona as produções que utilizam de certo “beletrismo” para ocultar a brutalidade explícita de ações violentas: “olhar para um incêndio e não querer falar do incêndio. Achar óbvio demais mostrar as vítimas se jogando pela janela. Direto demais, vulgar demais” (LAUB, 2020, p. 235). Em detrimento dessa representação transparente, os artistas preferem jogos metafóricos e simbolismos estéticos que não afetam diretamente o público, não ferem sua experiência com o objeto; por outro lado, quando há essa relação de perturbação causada pela representação da violência, o artista, a crítica e o público tentam vislumbrar nela algo para além da sua camada bruta, desejando ultrapassar seu conteúdo ofensivo: “A pornografia não tem espaço para metáforas poéticas. As pessoas tentaram enxergar algumas nos meus filmes, [...] como é fácil dizer poeticamente que uma gorda apanhando não é bem uma gorda apanhando” (LAUB, 2020, p. 237). Em outro momento, comentando as produções anteriores da cineasta Brenda, Raquel critica a representatividade precária desses relatos, determinados por perguntas que não dão conta da complexidade da violência sofrida. Na fala de Brenda, porém, parece haver outra motivação que não a da representatividade:

É a mesma coisa com os meus entrevistados. Pode ser na Síria, na Hungria, na Venezuela, eu nunca liguei a câmera para invadir esse espaço. Para tirar a humanidade dessas pessoas. Para tirar delas o direito de viver além do ódio. Essas pessoas falam sobre fatos horríveis, sentimentos horríveis, ódio também, sim, o ódio foi o que destruiu os lugares onde elas vivem, mas elas escolhem aquilo que querem falar. Por baixo do que elas falam eu sei que existe esse outro espaço. Um espaço que só diz respeito a elas e as pessoas que elas perderam, as coisas que elas perderam, os sentimentos que elas preferem manter para elas mesmas. (LAUB, 2020, p. 234)

No relato de Brenda, ela afirma respeitar a intimidade das pessoas que entrevista, sem jamais ultrapassar o horizonte do discurso sobre o ódio e a violência. Para ela, é nesse espaço íntimo que “elas sobrevivem como seres humanos, não nas opiniões delas sobre ódio e política” (LAUB, 2020, p. 235). É por isso que ela não se coloca em seus documentários enquanto voz participante, pois entende que a sua subjetividade só pode estar relacionada à sua própria

história, e essa experiência de vida não deve recobrir a voz e o relato do outro. Entretanto, na edição das entrevistas para o corte final, a sua perspectiva sobre o conjunto é evidenciada, pois é ela quem decide o que entra ou não no produto final, e de que maneira e/ou ordem esse produto é apresentado.

Quanto à recepção na leitura de *Solução de dois estados*, é preciso retomar sua estrutura composicional, já mencionada até aqui. A narrativa é construída a partir de dois testemunhos unilaterais que refletem sobre a representação da violência na arte, tendo como situação motivadora a agressão física sofrida pela personagem Raquel durante uma palestra que visava discutir a violência; além disso, os relatos são dialogados com um entrevistador, que não aparece em algumas seções. Dessa maneira, há a construção de um jogo de exibição em três níveis: o primeiro deles é o do ato da agressão física diante do público no Hotel Standard, em fevereiro de 2018; o segundo é o do espectador que irá assistir ao produto final do documentário sobre violência; e o terceiro é do leitor que lê o material discursivo do romance, incluindo a discussão sobre a violência, os relatos pessoais e a descrição da própria violência. A recepção, portanto, é um dos pilares mais importantes na produção artística. Como destaca Raquel sobre os consumidores da sua arte, “existe uma troca nos meus filmes. Os meus filmes são sobre mim, mas também sobre a plateia que assiste” (LAUB, 2020, p. 181). Quanto à representação da agressão física, ela comenta:

Você deixa lá as imagens, uma paulada no rosto. Uma paulada no quadril. Um soco. Outro soco. Outro chute. Um terceiro chute comigo caída no chão, o Jessé me olhando para decidir se dava ou não um *quarto* chute, ou me batia com o ferro de novo até eu entrar em coma, até eu morrer, o auditório todo parado, em silêncio, esperando pacificamente que ele fizesse isso. Você mostra essas imagens no seu filme enquanto a minha voz fala ao fundo, e aí a plateia do filme pode ponderar sobre o que é grave ou não nessa história. Todos os prós e os contras para que ao fim desse processo equilibrado que é o seu filme cada um tire suas *próprias conclusões* (LAUB, 2020, p. 146).

Assim, vale questionar como reage o leitor de *Solução de dois estados*. Ele permanece impassível diante da brutalidade descrita, assim como a plateia que assistia à palestra no Hotel Standard? Ele repudia esse tipo de linguagem feroz? Ele sente prazer diante do relato da violência, ansiando por cada vez mais? Não há uma resposta certa para essas questões,

pois da mesma forma que não há uma solução para os dois estados, Raquel e Alexandre, dentro da narrativa, não há uma solução para os milhares de “estados” que representam as subjetividades diante de questões referentes à ideologia, à compreensão da ideia de arte, à interpretação de fenômenos sociais como a violência, entre outros. Portanto, no romance de Michel Laub, ao mesmo tempo em que se desenvolve uma discussão sobre produções artísticas relacionadas à violência, em outro nível, o romance é o próprio objeto representativo desse fazer artístico. Por isso que, em trechos como “Eu estou exibindo a realidade. Interferindo na realidade. Forçando uma realidade escondida a aparecer” (LAUB, 2020, p. 181, grifos do autor), um leitor mais atento perceberá que essa realidade é também a sua.

4 Considerações finais

Conforme o exposto, na literatura contemporânea, as formas de realismo têm se distanciado de um apelo representativo e buscado diferentes formas composicionais para “realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57), ocasionando uma efusão de diferentes produções ficcionais que trazem, em cada livro, um novo jogo entre forma e trama. Como analisado, a obra *Soluções de dois estados* é um exemplo de produção que se particulariza na forma como constrói a narrativa e elabora a trama. Do seu leitor é exigida uma postura crítica diante das diferentes ideologias e perspectivas que são contrapostas do início ao fim dos relatos, a saber, uma visão que justifica a violência, como a perspectiva de Alexandre, ou uma visão artística, que envolve o questionamento e a mobilização do público para a questão, como na perspectiva de Raquel; e ainda, uma visão de denúncia crua da barbárie, incrédula quanto à possibilidade de mudança do *status quo*. O que se conclui ao final do relato de ambos os irmãos é o grau de radicalização que cada um empenha na defesa do seu ponto de vista, deixando evidente a impossibilidade de diálogo quando duas perspectivas extremistas e antagônicas se encontram, de tal modo que, paradoxalmente, tornam-se semelhantes na imagem egotista que ilustram sobre si.

Assim, o leitor participa das discussões refletindo sobre seu lugar como fruidor de um produto artístico confeccionado a partir de uma situação de violência física, bem como sobre outros questionamentos provocados no desenrolar da história: diante da violência, sobra espaço para a sensibilidade? A arte imita o discurso do poder? Somos empáticos diante

de painéis e produtos artísticos que tematizam a violência para apaziguar nossa consciência, mas, na realidade, reproduzimos os mesmos discursos?

Segundo Dalcastagnè (2012. p. 134), o “espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso”. Portanto, não há respostas definitivas às provocações das personagens Alexandre, Raquel e Brenda, pois são os leitores que devem lidar com as questões suscitadas pelo romance *Solução de dois estados* e com as demandas incessantes da vida contemporânea.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapéco: Argos, 2009.

ASSIS, L. SCHOLLHAMMER, K. E. Narrando a queda: temporalidade e trauma em um romance de Michel Laub. *Graphos*, Paraíba, v. 15, n. 2, p. 57-62, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16556>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BATISTA, J. C.; KUHN, M. A. Em busca de elementos para uma história da literatura contemporânea: um olhar sobre a escrita de si em “Diário da Queda”, de Michel Laub. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 18, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n1p113>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CHIARELLI, S. O gosto de areia na boca – sobre “Diário da queda”, de Michel Laub. In. CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 17-32.

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

JOUBE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, M. *Solução de dois estados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PELLEGRINI, T. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, v. 1, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9003>. Acesso em: 26 nov. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016.

RAVETTI, G. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12–31, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RIBEIRO, G. S. Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror. *Alea*, v. 18, n. 1, p. 81-98, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/wRypXFtSpZYBdgCM5H7WQzD/?lang=pt>. Acesso em: 25 nov. 2021.

ROCHA, R. C. Notas sobre a construção ficcional da memória em “Diário da queda”, de Michel Laub. In: LACHAT, M.; COSTA E SILVA, N. F. (orgs.). *Ficção e Memória: Estudos de poética, retórica e literatura*. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 165-181.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



Entre filosofia e literatura: uma breve aproximação entre Adorno, Antonio Candido e Guimarães Rosa

Between Philosophy and Literature: a Brief Approach Between Adorno, Antonio Candido and Guimarães Rosa

Alex Moura

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

alexmoura@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5867-0774>

Resumo: Este ensaio propõe circunscrever e explicitar um horizonte comum de reflexão entre quatro autores contemporâneos que dirigiram suas reflexões ao estudo sobre a relação entre linguagem e realidade. Tendo como horizonte partilhado a recusa do modelo clássico da representação, trabalharemos a maneira pela qual concebem a dimensão realista da obra, compreendendo-a enquanto caráter intrínseco à forma. Para isso, propomos uma aproximação interdisciplinar, trabalhada sob uma abordagem filosófica.

Palavras-chave: representação; linguagem; realidade; literatura; Candido; Adorno; Arrigucci Júnior; Guimarães Rosa.

Abstract: This essay proposes to circumscribe and explain a common horizon of reflection between three contemporary authors who directed their reflections to the study on the relationship between language and reality. Having as a shared horizon the refusal of the classic model of representation, we will work on how they conceive the realistic dimension of the work as an intrinsic character to its form. For that, we propose an interdisciplinary approach, worked under a philosophical approach.

Keywords: representation; language; reality; liberty; Candido; Adorno; Arrigucci Júnior; Guimarães Rosa

1 Introdução

Neste ensaio, pretendemos propor a intersecção entre três perspectivas teóricas que se ocuparam de um mesmo tema, a saber: a relação entre lírica e sociedade; mais especificamente, o modo pelo qual a linguagem literária

se articula à “realidade” de seu tempo. Abordando a questão sob uma perspectiva filosófica, nos apoiaremos aqui em quatro autores seminais da reflexão sobre o tema: Adorno, Antonio Candido, Davi Arrigucci Júnior e Guimarães Rosa. Nossa proposta é adotar como eixo de investigação a crítica adorniana à ideia de representação, e, a partir dela, explicitar uma inflexão teórica que compreende o sentido “real” da obra não como reprodução, mas como dimensão ativa e configuradora da realidade¹, “engajada” graças a sua própria lógica interna, ao mesmo tempo singular e coletiva.

Nesse sentido, não pretendemos uma leitura redutiva ou comparativa, mas sim a circunscrição de um campo conceitual compartilhado, estabelecido segundo paradigmas e proposições aproximáveis. Trata-se, assim, de um recorte interdisciplinar, e, ao mesmo tempo, de uma leitura unitária, marcada por um viés filosófico que busca acentuar sentidos próprios às noções de representação, linguagem e realidade.²

O primeiro momento do ensaio se concentra sobre a reflexão de Adorno e Horkheimer, especialmente sobre o modo pelo qual constroem sua crítica ao modelo da representação, privilegiando o tratamento dado à questão em seus estudos sobre linguagem e literatura. O segundo momento busca uma aproximação entre essas reflexões e aquelas formuladas por Antonio Candido, com especial ênfase sobre sua noção de verossimilhança. Por fim, propõe-se uma aproximação entre a problemática conceitual apresentada e a *descrição* da experiência de criação literária tal qual compreendida por Guimarães Rosa, tomando como fonte seu próprio relato.³

¹ O conceito de “real”, evidentemente, não é unísono. Neste ensaio, à medida que avançarmos em nossas descrições, teremos possibilidade de circunscrever algumas características comuns à compreensão da “realidade” que julgamos própria ao horizonte de pensamento aqui tematizado.

² Não ignoramos, desse modo, as especificidades de cada um dos campos em que esses autores, majoritariamente, se inserem. Mas consideramos que, enquanto reflexões sobre a experiência literária, elas gravitam em torno de um núcleo similar, sendo por isso possível o estabelecimento de convergências e diálogos. Como veremos, consideramos que são essas especificidades mesmas que permitem fazer transparecer as similitudes que atravessam os diversos campos do pensamento.

³ Uma questão, ainda, deve ser enfatizada como preâmbulo a esta investigação. Um diálogo “interdisciplinar” traz sempre a necessidade de opções teóricas e analíticas, expondo-se, por princípio, ao risco de objeções pertinentes sobre ausência de contextos ou de discussões específicas a cada uma das áreas mobilizadas. Consideramos, contudo, que, a despeito dessa particularidade, uma leitura interdisciplinar se mantém válida e igualmente legítima, na medida em que não busque reduzir os autores a um denominador

2 Adorno e a crítica à representação

Uma questão sobre a qual grande parte da crítica filosófica contemporânea se debruçou, de modo incisivo, foi a ideia de representação⁴. Por diferentes caminhos, buscou-se mostrar que, uma vez instituída a cisão entre uma instância subjetiva e outra objetiva, teria tido início um longo processo de “introspecção” (ARENDT, 1987), por meio do qual uma razão cada vez mais abstrata realizaria o paulatino esvaziamento de seu “objeto”. Apoiado no retorno da subjetividade sobre si, o pensamento moderno se veria diante de um objeto que lhe apareceria agora como estranho e alheio, destituído de efetividade própria: marcado por uma progressiva “perda de confiança nos sentidos” (ARENDT, 1987, p. 293), caberia a este pensamento recorrer à interioridade do sujeito para encontrar ali as garantidas de sua verdade. Esta, por sua vez, como mostra Foucault (1999), não se encontraria mais nas coisas e nem mesmo na semelhança que seria capaz de manter com elas; ao contrário, seria apenas em sua representação, na realidade formal que o pensamento comporia para si, que se encontrariam a clareza e a distinção suficientes para lhes conferir legitimidade. A subjetividade torna-se condição de possibilidade e instância constituinte daquilo que lhe aparece, “pensamento de sobrevoos” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 494–497⁵ que paira sobre um mundo por ela próprio engendrado e com o qual não se confunde. No jogo de “reflexos” que configura o modelo da representação, a razão aprende a ocupar-se de si mesma (FOUCAULT, 1999, p. 20–22)⁶, e a medida da “realidade” passa a se inscrever em seus modos intrínsecos de conhecimento e de constituição, sem qualquer vínculo necessário com as coisas enquanto tais, consideradas em sua *alteridade*. O signo da razão moderna e esclarecida – como diversos autores advertem – torna-se, então, a *identidade*, produto necessário da representação, constituição formal e autônoma da objetividade e da significação.⁷

único, mas sim aproximá-los respeitando sua diversidade, assumindo-os como momentos comunicáveis de uma reflexão mais ampla debruçada sobre um fenômeno comum.

⁴ Usamos o termo em sua acepção filosófica, especialmente formulada e desenvolvida a partir do século XVII.

⁵ O tema, na verdade, aparece ao longo de toda a sua obra, sempre sob um viés crítico.

⁶ Especialmente seu comentário sobre *Las Meninas*, de Velazquez.

⁷ Evidentemente, não pretendemos (e nem seria possível no espaço de um artigo) uma descrição completa desse conceito, central em toda a problemática filosófica, especialmente constituída a partir do século XVII.

É dentro desse horizonte mais geral que desponta, em lugar central, a crítica proposta por Adorno e Horkheimer (1985), formulada no epicentro do século XX. Como descrevem detidamente em *A Dialética do esclarecimento*, a razão ocidental, desde suas origens em conflito e sutil aproximação com o pensamento mitológico, traz consigo um princípio interno de dominação e de violência. É intrínseca a ela a premissa de realizar-se suplantando o diverso; incorporando, por assimilação, o alheio. A partir do reconhecimento desse caráter constitutivo, o diagnóstico defendido por eles encontra suas raízes em um solo histórico mais profundo que o moderno, e a própria modernidade figura como momento (e não ruptura) de um longo devir histórico. Inserido nesse processo, o *esclarecimento* aparece, então, como uma de suas figuras mais “bem realizadas” e, por isso mesmo, uma das mais nocivas. A racionalidade moderna, mostram Adorno e Horkheimer, ao centrar-se no estabelecimento de um regime dualista, polarizado entre sujeito e objeto, tende a se desdobrar, por sua própria natureza, no discurso de uma racionalidade formal, isto é, uma atividade que configura livremente seus conteúdos, esvaziando o mundo de qualquer sentido ou resistência própria.

A razão esclarecida, efetivando sua dimensão de dominação, afirma uma objetividade inerte, completamente controlável. Vem daí o caráter ideológico que ela tende a assumir, pois ao afirmar-se como discurso da autoridade, aparentemente neutra, opera como força externa capaz de determinar a totalidade de seu objeto, recusando-lhe toda camada ativa ou original, fazendo-o repousar na dimensão da unidade e da identidade que toda ideologia assegura: “A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente [...]. Para o esclarecimento o que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura. ‘Unidade’ continua a ser a divisa, de Parmênides a Russerl!” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.23). A razão esclarecida é totalitária (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 22) porque recusa a diferença e a singularidade, operando como homogeneização que permite determinar inteiramente a dinâmica existencial, fazendo da sociedade um corpo pré-moldado e manipulável. Assim, quando priva o objeto de seu sentido próprio, ela abre caminho para uma destituição mais perversa: a recusa do próprio sujeito em sua autonomia e singularidade, também ele absorvido pelo discurso da identidade: “A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 27).

É como contraponto e resistência a essa “lógica” da identidade que nos parece possível compreender as formulações de Adorno sobre a relação entre literatura e sociedade, especialmente em seu recurso à lírica e, sobretudo, à singularidade irreduzível que lhe é própria. Em seu texto sobre a posição do narrador no romance contemporâneo (ADORNO, 2003), ele mostra a impossibilidade de seu tempo compor narrativas, exatamente porque o simples gesto de narrar, na medida em que pretende ordenar e unificar a experiência, implica uma operação ideológica, mascarando um estado de coisas cujo sentido verdadeiro furta-se à representação. Paradoxalmente, o romance que ainda se pretende realista, dizendo como as coisas são, é aquele capaz de distanciar-se da “realidade”:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite [...] quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente essa encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p. 57).

A impossibilidade da narrativa – e, sob ela, da representação – aloja-se no fato de que sua operação de determinação e homogeneização desdobra, em terreno estético, aquilo que a ideologia realiza no plano ético ou social – planos, na verdade, inseparáveis. O simples pressuposto de que o social pode ser objeto de representação já significa uma adesão ao modelo funcional da ideologia e, por isso mesmo, um afastamento do verdadeiro e do *real*. O social, mostra Adorno (2003, p. 56–58), é “unidade em si mesma contraditória”, de modo que sua expressão não pode furtar-se à dissonância e à multiplicidade.

Um breve parêntese nos ajudará a desdobrar essa questão, especialmente em sua dimensão literária. Em contexto diverso, proposição semelhante é defendida por Auerbach (2001). No ensaio *A meia marrom*, de seu livro *Mimesis*, o autor faz um detido estudo sobre o realismo contemporâneo, mostrando como a literatura contemporânea – Proust e Virginia Wolf, em particular – põe em suspenso a ideia clássica de representação, enquanto esta pressupõe a figura de um narrador que não apenas domine o objeto, mas o conheça completamente, elevando-se à condição de voz única que assegura sua identidade: “[...]conserva-se

sempre o escritor, com o seu conhecimento da verdade objetiva, como instância suprema e diretriz.” (AUERBACH, 2001, p. 483). Ao contrário, no realismo contemporâneo, o “[...]escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente [...]” (AUERBACH, 2001, p. 481). Recusando o próprio núcleo da representação – o real como objeto inteiramente manipulável e determinável –, esse realismo nega a existência de um ponto de vista exterior aos fatos, capaz de esgotá-los completamente, encarregando-se da tarefa de dissolver a pretensa realidade objetiva (AUERBACH, 2001, p.481). Não se trata, bem entendido, de um abandono do real, mas ao contrário, assim como em Adorno, da tentativa de alcançar uma realidade mais autêntica, precisamente porque liberada do peso da ideologia e da identidade, restituída de seu caráter aberto e plástico. É por isso que a aproximação do *real* passará a ter como característica central a valorização do singular e do particular, pois não se trata aqui da particularidade como alheia ao mundo, e sim da possibilidade de acesso a uma dimensão mais verdadeira da experiência, precisamente enquanto negação do discurso uniforme do “mesmo”: “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando” (AUERBACH, 2001, p. 483). É a dissonância do real, seu caráter antagônico e plural, que faz com que a literatura contemporânea deixe de ser representação, relação imediata e posicional com o objeto, e se veja impelida a recorrer a uma mediação singular ou particular para alcançá-lo. Ao mesmo tempo, esse caráter singular implica a compreensão de que a realidade – justamente por sua abertura – é também uma construção, uma configuração indissociável do modo pelo qual cada singularidade lhe dá *forma*, e que portanto o gesto criativo que rompe a identidade está investido de um sentido intrinsecamente “real”.

Assim, se a crítica à ideia de representação implica a recuperação da singularidade, é justamente porque o real não é um fato inequívoco, permanecendo inseparável de uma configuração humana, tessitura ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, particular e coletiva. Há, pois, uma dimensão constituinte própria ao singular, e é aí que podemos começar a explicitar o modo pelo qual a linguagem *cria* a realidade ao invés de simplesmente refleti-la, operando na imbricação entre os “dados” e sua configuração; assim compreendida, a linguagem não é a notação passiva do real, e sua significação não está no poder de repetição e adequação.

É esse mesmo reconhecimento de uma implicação “aberta e recíproca” entre o singular e a realidade que podemos encontrar em Adorno. Recorrendo ao caso da literatura, e especificamente da lírica, forma em que aparentemente há o menor teor social envolvido, ele explicita o vínculo intrínseco existente entre a palavra literária e a realidade que lhe é presente. Como vimos, não se entende aí por realidade o que é imediatamente dado, isto é, a lógica da ideologia enquanto sistema que se afirma configurando extrinsecamente as relações históricas e sociais do sujeito, mas precisamente aquilo que escapa ao “engodo” da falsa realidade, da aparência tornada real, desvelando o “véu” da identidade que obstrui a verdade da “essência”:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto de estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos (ADORNO, 2003, p. 58).

O romance busca, ainda, uma certa “essência”, e seu “antirrealismo” não é senão a tentativa de encontrar um *outro* universal, mais autêntico e real do que aquele da objetividade construída e inteiramente determinada. Invertendo os parâmetros tradicionais, o universal diz respeito agora à singularidade, e é no “mergulho” no individuado que ele pode ser encontrado. Não se trata, portanto, de uma dimensão abstrata, estranha ao mundo, mas do desvelamento de suas camadas mais cerradas, dimensões originárias e constitutivas que sustentam o campo da singularidade. O universal não é, pois, o alheio, mas o “subterrâneo”; não o Outro absoluto, mas a profundidade:

[...]o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal precisamente por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p.66).

É no singular que se deve buscar uma universalidade verdadeiramente humana porque é nele que se situa a possibilidade de *resistência* ao discurso hegemônico que dissolve a diferença e a multiplicidade; longe da identidade, o que ele traz é a própria matriz da singularização, “aspiração coletiva” por uma voz própria. Na expressão lírica, encontra-se não a individualidade do eu, mas o princípio geral de configuração da experiência. Assim, o “bom universal” é aquele que reconhece a singularidade não como seu contrário, mas como *mediação e passagem* a uma experiência autêntica, não distorcida, e, por isso mesmo, mais coletiva e mais verdadeira. Tudo se passa como se o singular excedesse a si mesmo, se dilatasse e, assim, se revertesse em seu outro. “Saturando-se” de si próprio, ele dá *forma* a uma experiência que não repousa sobre si, transcendendo e ecoando “[...]as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem” (ADORNO, 2003, p.73). Na afirmação de uma configuração singular, de uma palavra subjetiva, lê-se a presença de uma *liberdade possível*, “universal” porque partilhada pelo poder humano – especialmente alojado na linguagem – de fazer surgir o novo, o diverso, para alguém da identidade que uniformiza a totalidade da experiência. Em um mundo dominado pela ideologia, a simples presença do singular torna-se um gesto político, e a afirmação da diferença torna-se resistência ao modelo social unitário; é essa uma das razões que permite compreender que a *forma* traga em si mesma um sentido social e político, pois, antes de qualquer conteúdo, a existência de uma configuração singular, ao dar *forma* à universal aspiração humana por liberdade, faz visível um outro estado de coisas:

É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica representa o ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins. Mas com isso a lírica fala em nome do pensamento de uma humanidade livre. [...]Se a expressão dessa verdade se condensou em uma expressão individual, inteiramente saturada com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira (ADORNO, 2003, p. 89).

É a própria linguagem, segundo Adorno (2003, p. 74), quem assegura essa “mediação”, por meio de sua configuração “mista” e “paradoxal”. Segundo ele, a linguagem é constituída simultaneamente por uma dimensão objetiva (sua camada de conceitos, necessariamente referidos ao social e ao universal), e por uma dimensão subjetiva (sua abertura à iniciativa humana, em que se modula e ganha forma), o que a impede de repousar sobre apenas uma dessas camadas, cada uma delas sempre atravessada por sua outra. Isto é, a imbricação entre o singular e o geral encontra-se assegurada pela constituição mesma da linguagem, ela própria uma espécie de textura comum que reúne o “particular” e o universal. Assim, a articulação entre a singularidade da palavra literária e a realidade coletiva que ela exprime encontra-se assegurada pelo caráter intrínseco à própria *configuração* linguística, dinâmica que dá *forma* geral a uma experiência particular, mobilizando o “individual” como expressão privilegiada do conjunto, a um só tempo sua criação e sua figuração. É uma compreensão próxima a essa que poderemos encontrar no campo da crítica literária, como cabe mostrar agora.

3 A palavra literária: Davi Arrigucci Júnior, Antonio Candido e Guimarães Rosa

Estabelecida essa primeira descrição, cabe nos determos no modo como essa dimensão criativa da linguagem, enquanto *configuração do real* – e recusa da ideia de representação, portanto –, opera no campo propriamente literário, o que aqui será feito por meio do recurso a três autores fundamentais do pensamento brasileiro: Guimarães Rosa, Antonio Candido e Davi Arrigucci Júnior⁸. Como descrito no início, conforme nossa proposta, trabalharemos cada um deles de modo circunscrito, buscando enfatizar a inflexão comum que os aproxima.

Em sua notável análise sobre Drummond, Arrigucci Júnior nos mostra que o elemento central da *forma* artística está no poder de *articulação* que ela dispõe para plasmar as múltiplas esferas do real, por meio da imaginação que trabalha a “matéria do mundo”, organizando o gerando

⁸ Como descrito no início, não se trata, evidentemente, da tentativa de uma leitura integral desses autores, mas sim da explicitação de um horizonte de reflexão comum entre eles.

[...]as relações entre o verso e o universo [...]. A capacidade de conjugar num poema múltiplas e heterogêneas esferas da realidade depende por certo da imaginação, entendida como faculdade plasmadora da arte, e se traduz materialmente num poder de articulação, de que depende, por sua vez, em profundidade, a forma artística” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p. 31).

Há um trabalho poético e, portanto, uma transformação do “dado”, de modo que a obra não pode ser reflexo da vida (social ou individual). Ao contrário, a forma artística adquire sentido histórico *interno* preciso justamente quando deixa de representar a “realidade” de modo imediato, para relacionar-se com ela de maneira orgânica e constitutiva: “O conteúdo de verdade histórica, profundamente integrado à tessitura mesma do texto, se mostra como a história imanente à obra, lavrada em forma poética, como marca do mundo no sentimento, de que o poema é a expressão” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p. 99). No sentimento lírico tornado forma ecoa a experiência histórica, o sentimento do mundo que reverbera no poeta e cujo sentido autêntico seu trabalho se empenha em configurar, fazendo-o existir para além de si, tornado agora *realidade*: a dimensão social – e “verdadeira” – da obra, assim como ocorria em Adorno, reside na autenticidade com que a experiência toma forma em uma singularidade que a vive, transforma e expressa. Por isso, para Arrigucci Júnior, em relação a Drummond, o sentido histórico de sua poética não se confunde com qualquer forma de registro, colocando-se aquém da pretensa cisão entre formalismo e historicidade:

Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo [...] E não é histórico porque reproduza fatos históricos [...] mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na forma poética que lhe deu expressão [...]. O teor factual que morre com o tempo e também pode fazer parte dos materiais históricos porventura incorporados ao poema não se confunde com o teor de verdade humana e histórica imerso na própria dinâmica interna da forma poética, de que este é componente essencial, uma vez que é o resultado no texto da sedimentação formal de uma experiência histórica (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p. 102–103).

Como procuramos sustentar desde o início, na perspectiva aqui tematizada, o recurso ao singular não significa um abandono do real, mas o

reconhecimento da própria realidade como algo configurado sob *formações* múltiplas e diversas. É na singularidade formal que reverbera a experiência que se pode de fato apreender sua trama mais profunda, historicamente enraizada. Cada testemunho sobre a realidade é não apenas uma perspectiva, mas uma re-criação, uma distensão dela, tanto mais universal (para retomar a linha adorniana) quanto mais “falar” aos outros homens sobre seu próprio poder de criar e dar forma.

É sobre esse mesmo poder de “formação” e recriação que nos dá testemunho, por sua vez, Antonio Candido. Mobilizando uma questão recorrente em sua obra, Candido propõe que a distância entre o social e o estético se desfaz quando a singularidade do texto é compreendida como *mediação* originária, expressão da realidade e não sua antítese. É o que ele torna explícito por meio da noção de verossimilhança.

Afastando-se do modelo clássico da representação, Candido (2000a, p. 74–75) propõe que o que dá legitimidade à obra não é a adequação com que ilustra uma realidade externa – a correspondência através da qual reproduz uma objetividade inteiramente dada –, e sim a capacidade de seus elementos formarem em conjunto um todo coerente. A verossimilhança não decorre de um coeficiente extrínseco à obra e não depende de uma relação designativa. Sua legitimidade encontra-se na capacidade de instaurar uma lógica própria, configurando uma totalidade coesa em que os elementos adquirem lugar e sentido por meio de sua relação com o conjunto. Isto significa que é da própria organicidade do texto que nasce a verossimilhança, ela é o “sentimento de realidade” que emana da obra por sua coesão e coerência intrínseca. Assim, por exemplo, o “pacto” é não apenas tornado possível pelas obras de Goethe ou de Rosa, mas ainda é tornado *verdadeiro* por elas: o conjunto integra os elementos com tamanha coesão que eles se tornam *reais* e *verossímeis* na tessitura interna da trama. Do mesmo modo, obras aparentemente não-realistas (como *O Deserto dos Tártaros* de Buzzati e *A Muralha* de Kafka) são capazes de “penetrar bem” no real, justamente porque abandonam a pretensão documentária e se entregam à lógica da imaginação e da fantasia, isto é, à lógica intrínseca à criação.

Dessa forma, o texto – e a obra em geral – articula os diferentes elementos do mundo em uma totalidade integrada, nova, e, por isso mesmo, *verdadeiramente* expressiva da realidade. Ele obedece a um “critério estético de organização interna” (CANDIDO, 2000a, p. 77), responsável por comandar sua composição material (o rearranjo dos elementos disponíveis),

configurando um “mundo novo”, no qual mesmo o supostamente impossível pode tornar-se aceitável (CANDIDO, 2000a, p.77). Reencontrando o núcleo de nossa discussão, o “sentimento de realidade” se revela dimensão intrínseca à *forma* da obra literária, fruto de sua expressão e não causa dela:

De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar essa ambição, ele poderá superar o valo entre o social e o estético, ou entre psicológico e estético, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto (CANDIDO, 2004, p. 9).

Assim compreendida, a criação permanece orientada: há um princípio de ordenação próprio à construção estética. Tal princípio não se contrapõe à realidade; antes, é a maneira pela qual suas dimensões são configuradas *através do* escritor, figurando em sua criação, incorporadas agora em um mundo singular, ao mesmo tempo herdeiro e transformação daquilo que o suscita.

Nesse sentido, uma vez que o princípio que rege o processo de elaboração estética do real é a modificação, a verossimilhança será tanto maior quanto maior for sua capacidade de transformar a realidade, de reconfigurá-la em uma experiência original. Em uma profunda inversão do modelo clássico, a verdade de uma obra, agora, está em seu caráter “diverso”, dissonante frente à realidade:

[...]o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas [...]. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade (CANDIDO, 2004, p. 67).

Aproximamo-nos, então, daquilo que Candido (2004, p. 9) descreve como “redução estrutural”, noção próxima à de verossimilhança, também ela estabelecendo uma relação dupla de autonomia e dependência entre a obra e a realidade. A noção de redução estrutural é mobilizada por ele para descrever “[...]o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”

(CANDIDO, 2004, p. 9). Reencontrando o horizonte circunscrito por Adorno e pela perspectiva que acompanhamos até aqui, a redução estrutural se refere ao processo por meio do qual a obra incorpora *formalmente* a realidade, isto é, uma vez mais, o modo pelo qual o real se torna elemento intrínseco à composição, e não mais um objeto exterior ao qual ela se veria subordinada. Candido sintetiza, assim, o movimento que configura a relação entre a palavra literária e a “realidade” de que ela trata: a obra plasma o real, fazendo-o figurar de modo inédito, de acordo com as leis da composição estética que regem sua incorporação e sua expressão. Assim compreendida, a obra não é o equivalente secundário da realidade, mas a operação de *em-formação* ou *deformação* dela, tanto mais expressiva, quanto mais coerente for o processo de transformação por meio do qual a reconfigura.⁹

Nesse sentido, tornam-se mais evidentes os laços que nos permitem aproximar a reflexão de Candido e as proposições de Adorno, especialmente na defesa de uma espécie de “antirrealismo” como verdadeira possibilidade de acesso ao real. Reencontrando o percurso seguido até aqui, se a criação singular não é recusa da dimensão histórica e coletiva da experiência, é precisamente por caber a ela a abertura e a reconfiguração do mundo obstruído pelo discurso da identidade, permitindo a aparição de suas dimensões de sentido mais autênticas. Em uma passagem notável sobre Guimarães Rosa, Candido explicita o cerne daquilo que estamos procurando circunscrever:

Para o artista, o homem e o mundo são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir de modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. Se o puder fazer, estará criando o seu mundo, o seu homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa (CANDIDO, 2000b, p. 122).

O compromisso que a grande obra deve ter não é com a realidade dada, mas com a realidade possível, entretecida pelo virtual, mais larga e

⁹ Não podemos deixar de mencionar aqui a proximidade com outro autor, cuja reflexão permanece “pano de fundo” latente da presente investigação, o filósofo Merleau-Ponty, particularmente em suas reflexões sobre a linguagem. Dedicaremos um outro estudo à explicitação dessa aproximação possível.

ampla que a primeira, cuja abertura inesgotável assegura – e demanda – toda criação e toda transformação. É do mundo possível que trata o artista, de sua profundidade imaginária e potencial, realidade por fazer e por inventar, razão pela qual sua obra não pode contentar-se em reproduzir objetos, ocupando-se, na verdade, com a tarefa de recriá-los.

Se a citação acima nos conduziu à Guimarães Rosa, cabe agora um breve recurso a ele, tematizando a compreensão de um dos maiores cânones da literatura brasileira sobre o processo de criação literária. Como afirma Arrigucci Júnior (1994, p.12), uma das forças da linguagem de Rosa se aloja no poder subversivo que “[...]procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística [...]uma linguagem em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo.”

Em uma entrevista notável, Rosa propõe formulações ímpares a respeito do engajamento do escritor. Por engajamento, não se deve compreender vínculos partidários ou doutrinários, mas aquilo que ele descreve como um “compromisso de coração”, mantido com o próprio humano, no “empenho firme” de preservá-lo e recuperá-lo¹⁰: “Ao contrário dos ‘legítimos’ políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem.” (ROSA, 1973, p. 78) Ao escritor, não cabe falar em nome do mundo existente, do presente que homogeneiza todas as formas, mas do porvir, do possível, e da própria “ressurreição”, isto é, do *renascimento* e da *recriação*, movimentos em que aquilo que é mais humano pode se afirmar: nas palavras de Rosa, a “fluidez sem fim” do processo vital. Na procura da palavra autêntica, o escritor busca a dimensão soterrada pela “palavra morta”, pelo discurso do idêntico, desprovido de criação e de força vital:

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só [...]e como a vida é uma corrente contínua, também a linguagem deve evoluir constantemente. [...] Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da língua, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua. Deus era a palavra e a palavra estava com Deus (ROSA, 1973, p. 83, 88).

¹⁰ Seguiremos, nas próximas linhas, a terminologia empregada por Rosa, marcada, como veremos, por um acento fortemente teológico.

O papel da literatura não é o relato passivo ou a reprodução. A ela, cabe recriar, por meio da criação da palavra, o mundo verdadeiro, desvelando seu sentido autêntico e original. O ofício do escritor, afirma Rosa, o aproxima de Deus, pois o faz partilhar do dom divino da criação, servindo a Deus pela possibilidade de corrigi-Lo: “Sim! A língua dá ao homem a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal.” (ROSA, 1973, P. 84). Seu engajamento está no “sentido metafísico”¹¹ que assegura à palavra, quando não se contenta em registrar o que lhe é dado, ocupando-se em zelar e afirmar a *abertura* inesgotável do humano e do mundo, velando pelo “infinito” que os configura intrinsecamente: “O idioma é o único porta-voz para o infinito, mas infelizmente está oculto sobre montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen* [cuidar]” (ROSA, 1973 p. 83). No *cuidado* do escritor, encontra-se o sentido fortemente comprometido da palavra que busca a ressurreição e a eternidade humanas pela afirmação de sua participação no infinito, inesgotabilidade da vida e da linguagem. Segundo Rosa, a crítica que mais o alegrou sobre o *Grande Sertão: veredas* foi justamente a que afirmava que ele havia liberado a vida e o homem, devolvendo-lhe a vida “[...]em sua forma original” (ROSA, 1973, p. 84).

Não se trata, portanto, uma vez mais, da afirmação de uma originalidade pura, destituída de vínculos históricos ou sociais, mas do paciente trabalho que cava na espessura aparente do mundo algo de autêntico, um “infinito” não distorcido. Em um mundo onde as relações humanas se encontram determinadas objetivamente, a força “metafísica” da linguagem apenas pode ter lugar no singular, e o infinito de que fala Rosa (ROSA, 1973 p. 89) não é senão a “travessia para a solidão”, graças à qual o escritor se torna capaz de encontrar sua própria voz, não confundível com uma expressão subjetiva ou íntima, mas presente no estranhamento de si, expressão não do indivíduo, mas da vida que, por meio dela, se revela em sua *forma* mais própria. Afastando-se do caráter fático do real e do subjetivismo da interioridade, o escritor é um arquiteto da alma (ROSA, 1973 p. 76), um

¹¹ No sentido em que o termo é empregado pelo autor.

descobridor, cuja “missão” consiste em “tentar o impossível” que reabre o mundo recriando a palavra:

O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias [...]Esta língua [poética, isto é, humana] atualmente deve ser pessoal, produto do próprio autor; porque o material linguístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. Hoje, o dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica (ROSA, 1973 p. 89).

Reencontrando o caminho percorrido até aqui, ao poeta e ao escritor, defende Rosa, cabem o “cuidado” e o desvelamento do “infinito”, graças à imersão na singularidade da criação, dimensão que restaura a palavra, fazendo-a resistir à linguagem “morta” pelo discurso do “mesmo.” Neste ponto, cabe uma breve observação: em um primeiro momento, pode parecer paradoxal essa aproximação entre o chamado “materialismo” de Adorno e a dimensão teológica presente nas proposições de Rosa, o que poderia nos conduzir a uma aparente contradição. O ponto de nosso argumento, entretanto, não é sobrepor o material ao teológico, inclusive porque o sentido que esses termos adquirem nos dois autores é profundamente singular e elaborado, mas sim explicitar a dimensão comum – com as múltiplas ressalvas com que se pode empregar este termo – presente no reconhecimento, em ambos, de um universalismo que não se afirma senão por meio da singularidade, mantendo-se indissociável de uma experiência de liberdade. O teológico a que nos referimos aqui, em Rosa, pouco tem de teologia em seu sentido mais prosaico; do mesmo modo, a leitura materialista do pensamento de Adorno pouco parece ajudar para fazer compreender o “bom universal” que reiteradamente aparece em seus ensaios sobre literatura. Assim, para além de uma leitura mais generalista, o que propomos é essa aproximação, bastante circunscrita, centrada no reconhecimento desse horizonte similar de compreensão. Evidentemente, isso não anula as diferenças entre eles, mas, como descrito no início, o propósito desse ensaio é a explicitação de um horizonte comum que, se não desfaz as distâncias, nem por isso se deixa encerrar nelas.

Retomando nossa questão nuclear, o coeficiente de realidade próprio à linguagem, seu comprometimento último com o homem e com o mundo,

encontra-se distante da representação. O reconhecimento de uma experiência “silenciada”, em que a própria condição humana foi reduzida a objeto, exige um trabalho de criação, cujo sentido “realista” está não apenas em reabrir o mundo, mas também, e por isso mesmo, em assegurar a liberdade “coletiva”. Em uma realidade identitária, a “tarefa” do escritor passa a ser recuperar a multiplicidade de possibilidades próprias a este real, reconhecendo no singular um espaço de distinção e originalidade. Do seu trabalho, espera-se um exercício de transmutação, uma “alquimia” (ROSA, 1973, p. 85)¹² capaz de subverter o material existente em algo não dissimulado; do “trabalho de mineração” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p.121) da palavra, espera-se o compromisso com o mundo ainda por fazer – “abismo de virtualidade” velado pela linguagem.

Compreendido desse modo, um “realismo coerente” – como descreviam Adorno e Candido, e como nos explicita essa breve passagem pela experiência literária –, “se pretende dizer como as coisas realmente são”, não pode furtar-se ao reconhecimento de que o verdadeiro real precisa ser desvelado e, *por essa razão mesma*, inventado. Longe do modelo da representação, linguagem e realidade se reencontram agora nos interstícios da criação e, por meio dela, se revertem continuamente nas tramas da configuração literária.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹² Expressão utilizada por Guimarães Rosa

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*: CEBRAP, São Paulo, v. 3, ed. 40, p. 7–29, nov. 1994. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-40/#59154c7296baa>> Acesso em: 19 dez 2022.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2001.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance, *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000a, p. 51–80

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*: Ensaios. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: Uma arqueologia das citações humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ROSA, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [Entrevista cedida a] Günter Lorenz. *IN*: LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina*: Panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 62–97.



Uma leitura moderada da *Revista da Sociedade Philomathica*

A Moderate Reading of the Revista da Sociedade Philomatica

Gabriel Esteves

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
CNPq

gabrielesteves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

Resumo: Este trabalho pretende apontar uma nova maneira de interpretar as propostas estéticas da *Revista da Sociedade Philomathica* (1833), órgão de divulgação da Sociedade Filomática da Academia de Direito de São Paulo, não a partir de uma perspectiva proto-romântica e ultranacionalista, como quis a historiografia literária do século XX, mas de um ponto de vista deliberadamente moderador. Pretende-se mostrar que a *Philomathica*, em todos os assuntos que lhe diziam respeito (literatura, filosofia, política), tendia a assumir uma postura eclética, avessa às opiniões extremadas e perfeitamente alinhada ao projeto político-cultural de outros periódicos contemporâneos como a *Aurora Fluminense* e *O Homem e a América*, jornais ligados à Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, associação que comungava várias personalidades importantes da vida política na corte, e de onde manaria o influxo literário que deu origem a nosso romantismo moderado.

Palavras-chave: Sociedade Filomática; romantismo; língua brasileira; Evaristo da Veiga.

Abstract: This work intends to point out a new manner of interpreting the aesthetic proposals of the *Revista da Sociedade Philomathica* (1833), a periodical publication organized by the Philomatic Society of the Law Academy of São Paulo, not from a proto-romantic and ultranationalist perspective, as 20th century literary historiography wanted, but from a deliberately moderating point of view. It is intended to show that the *Philomathica*, towards all its subjects (literature, philosophy, politics), tended to assume an eclectic posture, averse to extreme opinions and perfectly aligned with the political-cultural project of other contemporary periodicals such as *Aurora Fluminense* and *O Homem e a América*, magazines linked to the Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, an association that assembled several important personalities of political life at the court, and from which would flow the literary influx that gave rise to our moderate romanticism.

Keywords: Philomatic Society; romanticism; Brazilian language; Evaristo da Veiga.

Introdução

Entre junho e dezembro de 1833, uma pequena associação de estudantes e professores ligados à recém-fundada Academia de Direito de São Paulo, apelidada Sociedade Filomática, organizou e publicou algumas edições da revista por meio da qual pretendia compor o movimento civilizatório do país e difundir suas propostas literárias, filosóficas e políticas – era a *Revista da Sociedade Philomathica*¹:

Seu [da *Revista*] timbre e sua única meta serão coadjuvar a marcha lenta, mas sempre progressiva da civilização brasileira com todos os esforços, ainda que minguados, que se compadeçam com a debilidade de suas forças. Seus meios, a publicação de memórias úteis sobre as Ciências e a Literatura; a crítica das Obras notáveis que aparecerem em o nosso país; a notícia do que forem tendo de mais interessante os Povos cultos. (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 15)

Efêmera, não passou de seis números: encerraram-na o desinteresse público e a carência financeira que costuma acompanhá-lo. Menos ingrata foi a posteridade. Alguns de seus colaboradores mais destacados sobreviveram ao moinho da história e têm sido rotineiramente descritos pela crítica especializada como pioneiros ou visionários do que logo viria a ser o americanismo romântico: Justiniano José da Rocha, leitor atento de Garrett e Denis; Francisco Bernardino Ribeiro, introdutor da poesia propriamente indianista; José Salomé Queiroga, especulador primeiro de uma linguagem brasileira. Não tem faltado, entretanto, alguma dose de exagero e anacronismo nessas descrições. Mais de um historiador da literatura brasileira (penso aqui em Antônio Soares Amora, Aderaldo Castello, Antonio Candido, Maria Eunice Moreira, entre outros) tem se aproveitado do que publicaram esses três autores, às vezes muitos anos depois, para embasar uma interpretação ultranacionalista e defeituosamente romântica da Sociedade Filomática (interpretação que, vista de perto, não se sustenta). Assim, Antonio Candido argumenta que a baldada função da Sociedade Filomática foi “afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses” (CANDIDO,

¹ Mantive, a exemplo do que tem feito a Biblioteca Nacional em sua hemeroteca, a grafia original do título da revista: *Revista da Sociedade Philomathica*. Tenho empregado a palavra “Filomática” apenas para me referir à sociedade.

2002, p. 25); e Maria Eunice Moreira, seguindo a trilha aberta por Candido, que os filomáticos ficaram sendo exemplo da “indeterminação estética”, da “curiosa mistura de atração e repulsa pelo Romantismo” tão própria desse “período de transição, quando a influência clássica se mescla com as novas exigências literárias” (MOREIRA, 1991, p. 54).

Mas terá sido esse, de fato, o programa esboçado pela *Philomathica*? Podemos reduzi-lo a essa espécie de americanismo antilusitano paralisado pelo horror ao desregramento romântico? Creio que não. Nossa historiografia tem sido pouco judiciosa ao centrar todos os seus esforços na descrição unilateral desse suposto brasileirismo (bem mais modesto, na verdade, e bem menos radical do que se quer acreditar), sem fazer caso da doutrina eclética professada na introdução da revista, nem das suas inevitáveis consequências políticas (alinhamento ideológico com o partido moderado) ou estéticas (moderação dos exageros clássicos e românticos; conciliação das influências nacionais e estrangeiras, inclusive portuguesas) – negligências que, receio, têm sido a causa de não poucos equívocos.

Foi pensando neles, nos equívocos, e nas lacunas deixadas pela leitura de meus predecessores, que elaborei este trabalho. Nas próximas páginas, apontarei uma nova maneira de interpretar as propostas estéticas dos seis números que compõem a *Philomathica*, não a partir de uma perspectiva proto-romântica e ultranacionalista, como quis a historiografia literária do século XX, mas de um ponto de vista deliberadamente moderado, de raiz eclética, e da qual, quero crer, derivará um conhecimento mais circunstanciado do que pretenderam e do que alcançaram os filomáticos de São Paulo.

1 Eclétismo como programa e alinhamento com o partido moderado

Nosso ponto de partida será a profissão de fé da *Revista da Sociedade Philomathica* – o eclétismo. Logo na introdução ao primeiro número, os filomáticos declaram sua filiação: “procuramos quanto em nós couber cingir-nos ao Eclétismo: nem por sombra abraçaremos as doutrinas de Spinoza e Gassendi, entretanto não seremos também sectários cegos do absoluto espiritualismo alemão” (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16). Quem fala em “eclétismo” nos idos de 1833, em contrabalancear leituras sensualistas e espiritualistas, está certamente ruminando as ideias do idealizador desse programa, Victor Cousin, pensador a partir do qual o frei Francisco do Monte Alverne, no Rio de Janeiro, ensinava filosofia desde pelo menos

1832. Conheciam-no? Seria difícil, dadas as circunstâncias, crer que não; quando não através dos estudantes que, fechada a universidade de Coimbra, desembarcavam ao Brasil trazendo ideias liberais e românticas², o terão provavelmente conhecido nas livrarias da própria cidade: três anúncios de jornal (dois de 1830, um de 1833³) confirmam que, já no início da década de 30, o *Cours de l'histoire de la philosophie* (1829) era comercializado pelos livreiros da pequena São Paulo, provavelmente ao lado de um *Manuel de l'histoire de la philosophie* (1829), obra traduzida de Wilhelm Tennemann, e na introdução da qual Victor Cousin expôs com clareza o espírito fundamental da doutrina eclética:

[A] pretensão de não repelir e não aceitar nenhum sistema por inteiro, de desconsiderar este, de tomar aquele, de escolher em todos aquilo que parece verdadeiro e bom e, por consequência, durável, é, em uma só palavra, o ecletismo. O ecletismo! Eu não ignoro que essa palavra agita todas as doutrinas exclusivas. Mas surpreende que uma opinião que parece um pouco nova encontre uma viva resistência? Sobretudo uma opinião como o ecletismo. Proponha aos partidos que deponham suas pretensões tirânicas a serviço da pátria comum. Todos os partidos lhe acusarão de ser um mal cidadão. As doutrinas exclusivas são em filosofia o que partidos são no Estado. O ecletismo tende a substituir sua ação violenta e irregular por uma direção firme e moderada que emprega todas as forças, não negligencia nenhuma, nem sacrifica a ordem e o interesse geral a nenhuma. (COUSIN, 1829, p. XIII–XIV)⁴

Moderação, pois, e conciliação de ideias opostas: é esse o declarado programa epistemológico da *Philomathica*. Ele influía sobre as outras

² Cf. CASTELLO, 1997, p. 56

³ Cf. AVISOS, 1830, p. 1522; AVISO, 1830, p. 256; ANNUNCIO, 1833, p. 886.

⁴ No original: “cette prétention de ne repousser aucun système et de n’en accepter aucun en entier, de négliger ceci, de prendre cela, de choisir dans tout ce qui paraît vrai et bon, et par conséquent durable, d’un seul mot, c’est l’éclectisme. L’éclectisme ! Je n’ignore pas que ce nom seul soulève toutes les doctrines exclusives. Mais faut-il s’étonner qu’une opinion qui paraît un peu nouvelle rencontre une vive résistance ? Surtout une opinion comme l’éclectisme. Proposez donc aux partis, je vous prie, de déposer leurs prétentions tyranniques dans le service de la commune patrie ? Tous les partis vous accuseront d’être un mauvais citoyen. Les doctrines exclusives sont dans la philosophie ce que les partis sont dans l’état. L’éclectisme tend à substituer à leur action violente et irrégulière une direction ferme et modérée, qui emploie toutes les forces, n’en néglige aucune, mais ne sacrifie à aucune l’ordre et l’intérêt général”. (Todas as traduções do francês são de responsabilidade do autor)

esferas com que a revista se ocupava? É certo que sim. Politicamente, os filomáticos atuaram como defensores de uma sociedade libertária, moderada e industriosa, fundamentalmente avessa a ideias extremistas: “olhos fitos no bem ser público, sempre propugnaremos pela estabilidade e adequada aplicação dos *princípios racionais*; só defenderemos ideias justas que não utopias ou sistemas quiméricos” (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 15–16, grifo do autor). Norteavam-se por termos-chaves que, lidos em conjunto, “Liberdade — Indústria — Racionalidade — e Associação” (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16), revelavam sua identificação com propostas liberais – propostas que, desde o início da década de 30, vinham ganhando o apoio dos acadêmicos paulistanos, conforme descreve Brasil Bandecchi:

Inaugurado o Curso Jurídico em 10 de março de 1828, em 1830 já era um efervescente núcleo liberal, já se encontrava em São Paulo, vindo do Rio de Janeiro, o médico e jornalista Libero Badaró, que em seu periódico *O Observador Constitucional* publicava artigos contra o absolutismo reinante e em sua casa reunia o escol da mocidade acadêmica que comungava, como ele, as ideias de liberdade que nos vinham da Europa, por via das sociedades secretas. (BANDECCHI, 1984, p. 300)

Mas a *Philomathica* não pendia às ideias revolucionárias promulgadas pelo *Observador Constitucional* de Badaró e d’Ornelas (jornal ligado ao partido exaltado e simpatizante do sistema republicano); ela preferia, ao que tudo indica, subscrever-se a um projeto moderadamente liberal e monarquista-constitucional, nos moldes daquela “renovação sem extremismos” (PINASSI, 1998, p. 64) defendida, no Rio de Janeiro, por Evaristo da Veiga, o “moderado por excelência” (SOUSA, 2015, p. 19), redator da *Aurora Fluminense* e membro influente da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, “associação partidária dos *moderados*” (VIANNA, 1960, p. 254), cujo órgão oficial se chamava *O Homem e a América*. Evidências dessa afinidade são as menções elogiosas que Evaristo fez à Sociedade Filomática em pelo menos duas ocasiões: i) em 28 de setembro de 1832, quando torna público um longo poema épico-dramático composto por Francisco Bernardino Ribeiro, “sócio da Sociedade Filomática” (INTERIOR..., 1832, p. 2902), que retrata a cena decisiva do Sete de setembro:

Que som ribomba forte na floresta?
[...]
...A voz será de um deus propício e brando,
Que de nossas desgraças condoído,
Termo lhes queira por? Mas não, ouçamos.
(*Escuta por um pouco e ouve distintamente o grito — independência.*)
Céus! Liberdade e Independência ecoa!
É sim, já não duvido, o brado ingente
Que o undoso Mississipi ouvira há pouco,
D'heróis ao povo por heróis soltado;
Seu som repercutiu nos altos Andes,
E em reflexão mais forte se avizinha
Destes antigos, venerandos bosques.
Feliz presságio que a alma me arrebatava,
Auspício encantador, eu já te aceito!
(RIBEIRO, 1832, p. 2901, grifo do autor)

ii) Em 16 de setembro de 1833, quando Evaristo descreve os méritos da *Revista da Sociedade Philomathica* e a recomenda. O tom dessa crítica é conciliatório, meio clássico e meio romântico – equivalente, como logo se verá, ao tom adotado pelos filomáticos:

Temos diante dos olhos o 2º e 3º números de um novo jornal, publicado em São Paulo, cujo gênero, pouco cultivado no Brasil, seria, contudo, uma útil distração para os espíritos e daria, por algumas horas, proficuas tréguas à política que quase exclusivamente nos ocupa. É um periódico literário que sai à luz mensalmente sob o título de *Revista da Sociedade Philomathica*. [...] Entrando no mérito da publicação que anunciamos, parece-nos que a seus jovens redatores não falta gosto das boas letras, talento, instrução, e que em diferentes artigos que se aí leem, acham-se ideias úteis e sãs acerca da poesia portuguesa, bem como da que nos convém adotar. Nós não somos inimigos e detratores do gênero que denominam clássico; reconhecemos, ao contrário, que os nossos poetas, havendo-se dado exclusivamente a esse gênero e trilhado o caminho que lhes abriram os gregos e os romanos, é aí que devemos haurir as belezas da frase e a índole da linguagem e a maneira garbosa de exprimir sempre com nobreza o pensamento. Mas esta mesma, exclusiva cultura é talvez uma das razões que deve mover os nossos vates a deixar um trilho já cansado e a lançar-se em a nova estrada que achou o gênio dos *Byron*, *Chateaubriand*, *Walter Scott*, *Bernardin S. Pierre* e *Cooper*. A outra razão, e a principal que temos para assim pensar, é que havendo nosso país tantas belezas majestosas e novas,

sendo aí a vida dos campos e mesmo a das cidades diferente a muitos respeitos da que se passa na Europa, não cumpre que em quadros de morte cor copiemos outros quadros de estrangeiro atavio, mas sim que tiremos os painéis dessa mesma sublime natureza que nos está diante dos olhos. Do mesmo parecer se mostram os redatores da *Revista*. (RIO..., 1833, p. 3470–3471)

Além disso, como a *Aurora* e *O Homem e a América*, a *Philomathica* também advogava (embora de maneira mais sutil) em favor de um evidente ecletismo político. É o que se nota pela notícia da publicação, dada em sua segunda edição, de dois livros bastante sugestivos: *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*, de Friedrich Ancillon, e *Histoire Générale du droit politique et constitutionnel des peuples de l'Europe*, curso público professado por Joseph Ortolan. O primeiro seria vertido em francês pela baronesa de Stassart, que preferiu intitulá-lo *Du juste milieu* (1837), termo caríssimo à filosofia eclética de matriz francesa. Segundo a tradutora, que compõe também um prefácio ao estudo de Ancillon, o autor

pensou e tentou provar que em toda questão há duas respostas extremas, dois polos opostos, uma afirmação e uma negação absolutas – em uma palavra, para nos servirmos de sua expressão, uma *tese* e uma *antítese*, e que a verdade só pode ser encontrada entre esses dois extremos. (STASSART, 1837, p. IV, grifo do autor)⁵

Ora, é a busca por esse *ne quid nimis* em todas as coisas e a crença numa verdade intermediária que fundamentam o livro de Ancillon e justificam tanto o interesse geral dos filomáticos pela sua divulgação, quanto a ênfase específica que dão à aplicação política da doutrina eclética: “cremos que o ecletismo é tão [difícil⁶] em filosofia como em política; por isso que a conciliação de sistemas opostos só pode ser consequência de um terceiro sistema superior aos primeiros” (REDACTORES, 1833, p. 62). A opinião política de Ancillon, com efeito, “sempre se mantém distante da

⁵ No original: “M. Ancillon a pensé et cherché à prouver que dans toute question il y a deux réponses extrêmes , deux pôles opposés , une affirmation et une négation absolues , en un mot , pour nous servir de son expression , une *thèse* et une *antithèse* , et que la vérité ne se rencontre qu’entre ces deux extrêmes”.

⁶ Presumo que esta seja a palavra que, no texto original, está quase ilegível.

democracia pura e da pura monarquia” (DAMIRON, 1828, p. 266)⁷, pois lhe parece que “o despotismo pode aparecer em qualquer lugar em que haja um poder supremo; ele é tão pouco inseparável de uma monarquia, quanto não é estranho a uma democracia ou a uma aristocracia pura” (ANCILLON, 1837, p. 57)⁸. É o mesmo que argumenta, em mais de uma ocasião, o jornal *O Homem e a América*:

Os moderados estão na firme persuasão de que o sistema monárquico constitucional representativo não é mais do que uma república aperfeiçoada; nem é crível que deseje o sistema puramente republicano quem já o possui sem os inconvenientes e perigos que lhe são próprios, como a história prova com milhares de exemplos. Benjamin Constant disse, com toda a razão, que, em nossos tempos modernos, a república ou a monarquia constitucional são idênticas em relação à liberdade. (BOLETIM..., 1832, p. 181, grifo do autor)

Quanto ao livro-palestra de Ortolan, está em consonância com a perspectiva política adotada pelos filomáticos na medida em que descreve a “marcha progressiva que há seguido a Liberdade na Europa” (REDACTORES, 1833, p. 64) e o derradeiro golpe

dado pela ciência no Despotismo real, quando arrancando-lhe o manto de nuvens com que se obscurece a sua origem, prova que a Autoridade absoluta dos Reis começou em uma época determinada a pesar sobre a Europa, sem equilíbrio, nem obstáculos. (REDACTORES, 1833, p. 65)

Tem-se, assim, a partir da doutrina professada pelo grupo, a sùmula do pensamento político da Sociedade Filomática: liberalismo antiabsolutista, porém moderado (eclético), o que significa, trocado em miúdos, manutenção da monarquia constitucional representativa.

⁷ No original : “il [Ancillon] se tient toujours à distance de la démocratie pure et de la pure monarchie”.

⁸ No original : “le despotisme peut avoir lieu partout où il y a un pouvoir suprême ; il est aussi peu inséparable d’une monarchie , qu’il n’est étranger à une démocratie ou à une aristocratie pure”.

2 Entrelugar clássico-romântico e americanismo moderado

Passando agora às ideias literárias da revista, veremos que, a exemplo das políticas e filosóficas, estas também são norteadas por um ideal de moderação aplicado à conciliação de opiniões opostas – neste caso, o binômio antitético “classicismo–romantismo”, como se pode notar pela já citada crítica de Evaristo da Veiga e pelos princípios estéticos expostos no artigo introdutório da revista:

Em literatura, nossos princípios serão os da razão e do bom gosto, combinados com o espírito e necessidades do século: tão longe estaremos do Romantismo frenético como da servil imitação dos antigos. Desde já estamos convencidos de que a literatura é a expressão colorida do pensamento da época: esta ideia nos servirá para extremarmos a modificação (justa e adequada nas antigas conveniências) do esquecimento absurdo dos princípios da natureza. (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16)

A *Philomathica* acolhia as opiniões poéticas de Friedrich Ancillon – “a parte mais substancial e a mais solidamente tratada do livro do sr. Ancillon é talvez a que versa sobre a poesia; é ao menos o que nos mereceu mais interesse” (CAMPOS *et al.* 1833, p. 63)⁹ –, assim sintetizadas no *Essai sur l’histoire de la philosophie en France au dix-neuvième siècle* (1828), de Jean-Philibert Damiron:

Ancillon toma lugar, em literatura, entre os clássicos e os românticos para levar-lhes palavras de paz e incentivar aqueles a relaxar um pouco o estreito rigorismo da *unidade*, estes a seguir com mais reserva o seu gosto demasiadamente vivo pela *variedade*. Entre clássicos e românticos, Ancillon não encontra outro erro que não o de querer cada qual ter razão à parte e o de não concordarem em compartilhar ideias que, longe de se repelir mutuamente, devem, ao contrário, para

⁹ Ancillon dedica todo um capítulo à resolução da querela clássico-romântica, ao fim do qual enaltece Lamartine, Delavigne e o jovem Victor Hugo (das *Odes et Ballades*). Sua conclusão: “os grandes poetas sabem satisfazer todas as exigências, reunir a imaginação ao espírito, conciliar o sentimento com a razão” [les grands poètes savent satisfaire toutes les exigences, réunir l’imagination à l’esprit, concilier le sentiment avec la raison] (ANCILLON, 1837, p. 88).

a glória das letras, se aproximar e se conciliar. (DAMIRON, 1828, p. 267, grifo do autor)¹⁰

Disso se pode presumir que a Sociedade Filomática não pretendia virar as costas à formação clássica herdada de Portugal, nem a substituir inteiramente pelas novidades românticas; sua ambição devia estar no estabelecimento de um *juste-milieu* literário. Vejamos: por um lado, ela tendia inequivocamente ao purismo linguístico e à conservação de velhas formas poéticas – o que se verifica, sobretudo, pelos argumentos do extenso *Ensaio sobre a tragédia* e pelos comentários à obra de Almeida Garrett em *Vista d’olhos sobre a poesia portuguesa desde os últimos anos do século XVIII*–; por outro, recomendou a imitação de poetas modernos como Byron, Sterne, Garrett, Delavigne ¹¹, e produziu alguma teoria e alguma literatura de cunho moderadamente romântico. A famosa crítica de Justiniano José da Rocha às primeiras *Poesias* (1832) de Gonçalves de Magalhães, por exemplo, nas quais já se observa “a nova marca, advinda da introdução de elementos naturais nativos – palmeiras e sabiás – em substituição aos estrangeiros” (MOREIRA, 1991, p. 53), expressa a sensibilidade pitoresca transmitida pelos escritos de Ferdinand Denis e Almeida Garrett acerca da “necessidade de maior ‘americanização’ da literatura brasileira” (COUTINHO, 1968, p. 71), revelando um leitor “mais original, mais atualizado e já sensível ao valor e à importância das novidades da poesia romântica” (AMORA, 1977), bem como um literato capaz de “formular um programa para os futuros poetas nacionais” (AMORA, 1969, p. 85)¹²:

Entre as qualidades que recomendam o Sr. Magalhães não deve ser esquecido o seu amor ao Brasil. Graças a ele, já a majestosa mangueira substituiu os choupos e os carvalhos, já o sabiá brasiliense desentronizou o rouxinol d’Europa, e algumas das belezas americanas trajaram as ricas galas da Poesia. (ROCHA, 1833, p. 56)

¹⁰ No original: “Monsieur Ancillon prend place en littérature entre les classiques et les romantiques, pour leur porter des paroles de paix, et les engager les uns à se relâcher un peu du rigorisme étroit de l’*unité*, les autres à suivre avec plus de réserve leur goût trop vif pour la *variété*. Classiques et romantiques, il ne leur trouve d’autre tort que de vouloir avoir raison chacun à part, et de ne pas s’entendre pour mettre en commun des idées qui, loin de se repousser mutuellement, doivent au contraire, à la gloire des lettres, se rapprocher et se concilier”.

¹¹ Cf. EPÍSTOLA..., 1833, p. 89; ROCHA, 1833, p. 51

¹² Antonio Candido propõe uma leitura diametralmente oposta. Para ele, a crítica de Justiniano José da Rocha não passa de pressentimento da reforma (Cf. CANDIDO, 2000, p. 289).

A *Philomathica* também se encarregou de traduzir, “para darmos ideia do que acerca do nosso país pensam os europeus sensíveis e entusiastas de nosso solo fértil e virgem” (GAVET; BOUCHER, 1833, p. 92, nota), o prefácio ao romance *Jakaré-Ouassou, ou Les Tupinambas* (1830), de Daniel Gavet e Philippe Boucher. As opiniões esboçadas pelos autores nesse texto – aliás, românticos confessos¹³ – também são absolutamente compatíveis com as teses de Garrett e Denis a respeito da poesia novomundista:

Desafogado se transporte o gênio! Ressoem as cordas de uma lira nova em um mundo novo! Neste país de maravilhas, em que é tudo novo, em que tudo vive animado por um suco de fogo, em que o pensamento cresce e se engrandece livre, virgem, singelo, brilhante, nada apareça do que é usado, nem se faça ouvir coisa alguma que se ressinta da lima europeia. (GAVET; BOUCHER, 1833, p. 94–95)

Vê-se, pois, que os filomáticos queriam, além de aliar novas e velhas leituras, promover a incorporação de elementos autóctones (história, natureza, costumes etc.) à literatura de língua portuguesa. Não lhes faltava nem sensibilidade à cor local, nem gosto pelo exótico – percebemo-lo pela publicação, no primeiro número da revista, do poema *Últimos momentos de uma jovem de Madagascar obrigada a sacrificar seu filho ao Deus Niang*, composição pitoresca de José Marciano Gomes Batista, e que revela um interesse aflorado pelo exotismo de outras terras. Essa verve americanista de fundo romântico não deve, todavia, dar margem a que se pense que a Sociedade Filomática, essa “*barricada literária* nacionalista e romântica” (AMORA, 1969, p. 82), encabeçava um movimento nacional de rompimento com a literatura clássica portuguesa, como quer Antônio Soares Amora –

[Em 1833], alguns jovens intelectuais como Magalhães, Martins Pena e os acadêmicos de São Paulo que formaram a Sociedade Filomática, tomaram então franca posição em favor de um movimento que, de um lado, rompia definitivamente com o Classicismo, de outro, começaria a atuar no sentido de encontrar os “princípios ativos” de nossa literatura nacional e romântica. (AMORA, 1969, p. 74)

¹³ Assim escrevem Gavet e Boucher: “não havemos escrito por sistema; sempre havemos seguido a inspiração. Se nisto somente consiste a nova escola somos *românticos*” (GAVET; BOUCHER, 1833, p. 97).

–, ou como quer Antonio Candido, para quem o propósito malfadado da *Philomathica* era “afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses” (CANDIDO, 2002, p. 25). Para Candido, a autodeclarada atividade moderadora da revista é “confusa” e “contraditória” (CANDIDO, 2002, p. 24), uma vez que os rapazes da *Philomathica*, “grupinho esforçado e medíocre” (CANDIDO, 2000, p. 288), marcado por uma “extrema ambivalência” (CANDIDO, 2000, p. 286), não tinham noção clara do que pretendiam com a reforma, “queriam e temiam simultaneamente a renovação” (CANDIDO, 2000, p. 287), e por isso sempre “escorregavam nesse terreno de contradições” (CANDIDO, 2000, p. 287), escandalizavam-se “ante qualquer violação das normas” (CANDIDO, 2000, p. 288) e, como resultado, não conseguiram superar o estado transitório que vai do classicismo ao romantismo. Não creio que o autor da *Formação* esteja com a razão. Candido enxerga como estagnação do processo transitório aquilo que os filomáticos viam como síntese, como mediação gerativa de um terceiro sistema superior. Fincando bandeira entre o classicismo e o romantismo, a Sociedade Filomática permanecia fiel ao programa esboçado na apresentação de sua revista; não pretendia superar esse estado intermediário de fundo eclético, mas refiná-lo e erigi-lo em escola nacional – era essa, como vimos, a sua orientação epistemológica.

Aqui, ainda uma vez, é preciso considerar as ideias da *Revista da Sociedade Philomathica* à luz de dois fatos importantes: i) a doutrina eclética professada pelo grupo, e que já sabemos ser avessa a exclusivismos de escola; ii) a percepção corrente em 1833 de que as literaturas de Portugal e Brasil estavam unidas pela mesma língua e integradas ao plano geral da civilização ocidental, como assinalou Antônio Soares Amora:

[Segundo os “primeiros promotores e ideólogos de nossa literatura nacional e romântica”], a língua portuguesa e todas as obras literárias em que ela se expressara eram um patrimônio comum dos dois povos, os portugueses e os brasileiros; portanto, com igualdade de direitos ambos os povos podiam invocar os valores desse patrimônio e se atribuir a responsabilidade de os preservar, e aumentar com novas criações, fruto do caráter nacional de cada país. (AMORA, 1969, p. 70)

Não creio, assim, que a *Philomathica* quisesse se desvencilhar da clássica literatura lusitana, pois pressupunha que todas as transformações

por que passara e ainda passaria a poesia de língua portuguesa, deste e do outro lado do Atlântico, lhe diziam respeito. Mesmo na crítica elogiosa às *Poesias* de Magalhães, na qual se estima a introdução de elementos americanos (insinuada, ironicamente, pelo lusitaníssimo Garrett!), Justiniano José da Rocha não deixa de elogiar a leitura cuidadosa que o poeta fez dos *nossos* clássicos, quer dizer, os clássicos da língua portuguesa: “cheio da leitura de nossos clássicos, o Sr. Magalhães foge igualmente do arcaísmo pedantesco e do insosso galicismo que ia solapando nossa língua e, com ela, nossa poesia” (ROCHA, 1833, p. 52). Estas não são, ademais, as palavras de um órgão disposto a romper definitivamente com a tradição clássica e, menos ainda, com a literatura portuguesa:

Voltando as vistas para a literatura nacional, protestamos não dar guarida ao elmanismo e galicismo, filhos bastardos de nossa linguagem pura e nobre; nem ao arcaísmo insosso que nodoa suas feições varonis, porém modernas: poremos todo o peito em sustentar a casta sisudez da escola respeitável de Camões, Ferreira e Garção, e repeliremos com azorrague crítico toda a inovação desnecessária e que não seja consentânea com a índole do nosso desprezado, mas tão formoso idioma. (CAMPOS *et al.*, 1833, p. 16)

Ora, é evidente que “literatura nacional”, “nossa linguagem pura e nobre” e “nosso desprezado, mas tão formoso idioma” são todas maneiras de se referir ao patrimônio linguístico comungado por brasileiros e portugueses, de onde se pode seguramente concluir que não há, por parte dos filomáticos, intenção de perpetrar uma ruptura severa com a poesia do classicismo luso, senão dos seus excessos.

Por extensão, fica também demonstrado que é inadequado o protagonismo que alguns críticos do século XX quiseram atribuir a João Salomé Queiroga, um dos fundadores da *Philomathica*, e à sua proposta (muito posterior, aliás, aos anos de estudante na Academia de Direito) de empregar um idioma “lusobundo-guarani”:

Dizem-me que sou acusado por deturpar a linguagem portuguesa. Mais de uma vez tenho escrito que compondo para o povo de meu país faço estudo, e direi garbo, de escrever em linguagem brasileira: se isso é deturpar a língua portuguesa, devo ser excomungado pelos fariseus luso-brasileiros. Escrevo em nosso idioma, que é lusobundo-guarani. (QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 34)

Segundo Aderaldo Castello e Afrânio Coutinho, essa proposta de “linguagem brasileira” (QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 41), mais a percepção de que “já temos nossa literatura especial, nascida dos hábitos e costumes do nosso povo” (QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 36), seria não só “bem representativa da doutrinação romântica” (COUTINHO, 1968, p. 73), como, “sem dúvida, [...] em traços gerais, o pensamento do grupo da Sociedade Filomática” (CASTELLO, 1972, p. 232), pois, “apesar de divulgado tardiamente”, o projeto brasileiro que Queiroga expõe nos livros de 1870 (é o que alega Castello) estaria relacionado “com aquele momento dos albores do romantismo no Brasil” (CASTELLO, 1961, p. 21), quer dizer, teria “nascido nos bancos acadêmicos” (CASTELLO, 1972, p. 232) da Faculdade de Direito e se firmado “ainda na época da Sociedade Filomática” (CASTELLO, 1972, p. 231). Ora, não é o que sugere o próprio poeta: “o gosto pelas trovas despertou-se em mim com as festas da independência. Fiz por aquele tempo algumas quadras com o título de ‘hinos’, algumas décimas e um soneto. Naquela época a poesia entre nós não ia além” (QUEIROGA, 1873 *apud* CASTELLO, 1961, p. 40.)¹⁴. Hinos, décimas, sonetos patrióticos – nada que chocasse a sensibilidade independentista, porém meio neoclássica dos leitores; nada que indicasse uma produção americanista de caráter antilusitano.

Em suma, não estou convencido de que os membros da Sociedade Filomática fizessem coro à linguagem brasileira de Queiroga, se é que chegou a teorizá-la tão cedo – Péricles Eugênio da Silva Ramos, secundando Silvio Romero, é da opinião de que Salomé falsificava datas¹⁵ –, nem que a sua proposta, “dada a importância da posição do acadêmico citado [!]”, sirva “como elemento para avaliarmos as ideias e os sentimentos do grupo a que se prendeu” (CASTELLO, 1972, p. 231), simplesmente porque a linguagem brasileira de Queiroga não coincide com a fundamentação eclética da revista – peca pelo excesso de americanismo antilusitano. Mesmo quando veio à

¹⁴ As “festas da independência” a que se refere o autor ocorreram, provavelmente, entre 1828 e 1829, como sugere o prefácio a um outro livro seu, o *Canhenho de poesias brasileiras* (1870): “o desejo de metrificar despertou-se em mim em o ano de 1828, na cidade de São Paulo. [...] Em 1829, o corpo acadêmico resolveu passar o dia 7 de setembro nas margens do legendário Ipiranga em festas ao aniversário do maior dia do Brasil” (Cf. QUEIROGA, 1870 *apud* CASTELLO, 1961, p. 30-31).

¹⁵ Cf. RAMOS, 1968, p. 80

tona, a proposta brasileiroista dos *Arremedos* (1873) mereceu a reprimenda de um conselheiro epistolar do poeta:

Deves, meu Salomé, continuar no empenho de trabalhar pela literatura nacional; mas, se posso dar-te um conselho de amigo, estuda os poetas estrangeiros, e não queiras que teus versos se tornem também muito vulgares, entendendo que assim nacionaliza-se a poesia. (STOKLER *apud* CASTELLO, 1961, p. 56–57)

Não há quem, lendo essa carta, não se lembre das ajuizadas críticas que Manuel Bandeira, quase um século depois, escreveria a propósito da outra “língua brasileira” – a de Mário de Andrade. Foi talvez essa semelhança, ou talvez o desejo de ir buscar precedentes românticos ao programa linguístico do modernismo brasileiro o que, me parece, levou Coutinho, Castello e outros pesquisadores a supervalorizar o papel de Queiroga, a supernacionalizar as metas da Sociedade Filomática e, em alguns casos, a perpetrar, *per accidens*, anacronismos como este, de Maria Eunice Moreira:

Ao falar em idioma brasileiro [em 1873, no prólogo aos *Arremedos*], Queiroga introduz uma questão nova nos âmbitos das discussões sobre a literatura pátria, até então norteadas unicamente pela exploração de temas nacionais. A importância desse aspecto seria reconhecida nos *debates futuros* [!], demonstrada pelas posições favoráveis e adversas assumidas pelos estudiosos ao longo dos anos e que culminariam na célebre polêmica da *Minerva Brasiliense* [1843–1845]. (MOREIRA, 1991, p. 54, grifos meus)

Contribui também para essa interpretação excessivamente nacionalizante da Filomática, me parece, o papel atribuído pela historiografia do século XX àquela conhecida nênia à morte de Francisco Bernardino Ribeiro (antigo filomático), que Firmino Rodrigues da Silva publicou em 1841 (mas escreveu, aparentemente, em 1837), e que José de Alencar já considerava “o verdadeiro tipo da poesia nacional” (IG, 1856, p. 32): “Niterói, Niterói, que é do sorriso/Donoso de ventura, que teus lábios/Outrora enfeitiçava?” (SILVA, 1841, p. 1).

Antonio Candido, para quem essa nênia é “a fundadora da poesia nacional, a saber, o indianismo” (CANDIDO, 2000, p. 288, grifo do autor), faz remontar suas origens até os bancos da Academia ao escolher destacar

que Firmino, seu autor, foi um “rebenço da *Filomática*” (CANDIDO, 2000, p. 288). Afrânio Coutinho faz o mesmo ao argumentar que o indianismo foi a “resposta procurada desde os primeiros tempos do romantismo, pelos moços da Sociedade Filomática de São Paulo” (COUTINHO, 1968, p. 95). Onde estarão, contudo, as evidências de que o indianismo de Firmino, como a linguagem brasileira de Queiroga, tenha se originado nos tempos da *Philomathica*? São, para dizer o mínimo, escassas.¹⁶

3 Considerações finais

Partindo de uma autodeclarada filiação à doutrina eclética, exposta logo na introdução ao primeiro número, quis mostrar que a *Revista da Sociedade Philomathica*, em todos os assuntos que lhe diziam respeito, buscou sempre pelo justo meio: na esfera política, optou, ao que tudo indica, pela monarquia constitucional (meio caminho entre as absolutas democracia e tirania); na literária, optou pela supressão de todos os exclusivismos, pela mistura de elementos clássicos e românticos, pela *incorporação* (mas não substituição!) de características americanas à literatura de língua portuguesa. Não me parece, conseqüentemente, que a *Philomathica* tenha desempenhado ou mesmo buscado desempenhar o papel ultranacionalizante, antilusitano e anticlássico que alguns historiadores do século XX quiseram atribuir-lhe. Foi nacional, foi romântica, mas nunca em demasia – impedia-lhe sua profissão de fé eclética.

Para terminar, acredito não cometer nenhuma grande falta resumindo o programa literário da Sociedade Filomática em quatro princípios: i) proscrição dos excessos clássicos e românticos, ou ecletismo estético; ii) pureza linguística, ou moderação entre arcaísmos e neologismos; iii) incorporação de elementos americanos; iv) integração ao patrimônio comum

¹⁶ Uma provocação: não seria mais provável, na verdade, que Firmino se inspirasse nos fragmentos da *Confederação dos Tamoios*, publicados em jornal já desde 1834, como há poucos anos demonstrou Danilo Ferretti no artigo *A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão* (2015)? Essa hipótese, ainda muito crua, carente de evidências e mais carente de quem as busque (razão por que me limito apenas a insinuá-la em nota de rodapé), faria nosso indianismo romântico partir não do alegado projeto brasileiro da Sociedade Filomática, mas da obra de Gonçalves de Magalhães, primeiro poeta a expor “um projeto de poesia nacional calcado no indianismo, entendido, de forma restrita, como o movimento literário centrado na valorização da figura do indígena” (FERRETTI, 2015, p. 178).

da língua portuguesa e da literatura ocidental. Aí está, quero crer, nesses quatro pontos, uma nova maneira de significar a presença da *Philomathica* na história de nosso romantismo e de interpretar o programa estético da associação que a concebeu – maneira, me parece, mais contextualizada, menos nacionalista, e da qual derivará (se quiserem aplicá-la no futuro) um entendimento mais circunstanciado das contribuições deixadas pelos filomáticos do Largo de São Francisco.

Referências

- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- AMORA, Antônio Soares. Um precioso documento. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo: Metal Leve S.A., Ed. fac-sim. 1977. [Sem paginação].
- ANCILLON, Friedrich. *Du juste milieu*, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions. t. 1 Bruxelles: Société Belge de Librairie Human, 1837.
- ANNUNCIO. *O Novo Farol Paulistano*. São Paulo, n. 208, p.886, 27 set. 1833. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/709840/per709840_1833_00208.pdf> Acesso em: 12 dez. 2022.
- AVISO. *O Observador Constitucional*. São Paulo, n. 64, p. 256, 2 jul. 1830. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/814326/per814326_1830_00064.pdf> Acesso em: 12 dez. 2022.
- AVISOS. *O Farol Paulistano*. São Paulo, n. 354, p.1522, 17 jun. 1830. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700169/per700169_1830_00354.pdf> Acesso em: 12 dez. 2022.
- BANDECCHI, Brasil. A faculdade de direito, a poesia e a história. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, v. LXXIX, [s.n.], p. 299–330, 1984. Disponível em: <<http://ihgsp.org.br/wp-content/uploads/2018/03/Vol-79.pdf>> Acesso em: 12 dez. 2022.
- BOLETIM da sociedade. *O Homem e a América*. Rio de Janeiro, n. 45, p. 181–182, 28 set. 1832. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/701955/per701955_1832_00045.pdf> Acesso em: 13 dez 2022.
- CAMPOS, C. Carneiro de *et al.* Introdução. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo, n. 01, Ed. fac-sim, p. 3–17, jun. 1833.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CASTELLO, José Aderaldo. Os pródromos do romantismo. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). *A literatura no Brasil: era romântica*. São Paulo: Global, 1997, p. 37–69.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. I São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1961.
- COUSIN, Victor. Préface. In: TENNEMANN, Wilhelm Gottlieb. *Manuel de l'histoire de la philosophie*. t. 1. Paris: A. Sautélet et cie., 1829, p. V–XXVII.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.
- DAMIRON, Jean-Philibert. *Essai sur l'histoire de la philosophie en France au dix-neuvième siècle*. Paris: Ponthieu et compagne, 1828.
- EPÍSTOLA ao Sr. J. B. Montauray: sobre as dificuldades e devido emprego da poesia. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo, n. 3, Ed fac-sim, p. 85–90, 1833.
- FERRETTI, Danilo José Zioni. A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. *História da historiografia*. Ouro Preto, v. 8, n. 17, p. 171–191, 2015. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i17.831> Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/831> Acesso em: 13 dez. 2022.
- GAVET, Daniel; BOUCHER, Philippe. Jakaré-uassu, ou os tupinambás, chronica brasileira por D. Gavet e P. Boucher. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo, n. 3, Ed fac-sim, p. 92–98, ago. 1833.
- IG. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856.
- INTERIOR: São Paulo. *Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 681, p. 2901–2902, 28 set. 1832. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706795/per706795_1832_00681.pdf Acesso em: 13 dez. 2022.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- RAMOS, Pérciles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1968.

REDACTORES, Os. Noticia Bibliographica extrahida da Revista Encyclopedica. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo, n. 2, Ed fac-sim, p. 62–66, jul. 1833.

RIBEIRO, Francisco Bernardino. Scena de Bosque — Riacho do Ypiranga. *Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 681, p. 2901–2902, 28 set. 1832. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706795/per706795_1832_00681.pdf> Acesso em: 14 dez. 2022.

RIO de Janeiro: Artigo comunicado. *Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n. 816, p. 3470–3473, 16 set. 1833. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706795&pagfis=3554>> Acesso em: 14 dez. 2022.

ROCHA, Justiniano José da. Ensaio critico sobre a collecção de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães. *Revista da Sociedade Philomathica*. São Paulo, n. 2, Ed. fac-sim, p. 47–57, jul. 1833.

SILVA, Firmino Rodrigues da. Nênia à morte do meu bom amigo, o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro. *O Brasil*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 107, p. 1–2, 16 mar. 1841. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=709565&pagfis=428>> Acesso em: 14 dez 2022.

SOUSA, Otávio Tarquínio de. *História dos fundadores do Império do Brasil*. Volume IV: Evaristo Ferreira da Veiga. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528941>> Acesso em: 14 dez 2022.

STASSART, Caroline de. Avant-propos. In: ANCILLON, Friedrich. *Du juste milieu*, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions. t. 1 Bruxelles: Société Belge de Librairie Human, 1837, p. I–XXVIII.

VIANNA, Hélio. Francisco de Sales Torres Homem, visconde de Inhomirim. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 246, p. 253–281, jan./mar. 1960. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107939-revista-ihgb-volume-246.html>> Acesso em 14 dez. 2022.



Do totem ao umbigo: a (não) presença do Pai em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst

From the Totem to the Belly Button: the (Non-) Presence of the Father in Hilda Hilst's The Obscene Madame D

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

davi_a_pimentel@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: A partir do diálogo entre o livro *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, e os livros *Totem e tabu* e *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, este artigo analisa três questões fundamentais para a estrutura narrativa do texto hilstiano acima destacado: primeira, a presença do totemismo na composição de uma imagem de Deus correlacionada à figura do animal porco; segunda, a morte possível de Deus, a sua (não) presença; e, por fim, a ideia do umbigo, que é visto ora como marca de uma hereditariedade perdida, ora como revelação do desconhecido, ora como materialidade do corpo, como algo que se pode tocar.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Sigmund Freud; totem; Deus; umbigo.

Abstract: Considering the dialogue between Hilda Hilst's *The Obscene Madame D* and Sigmund Freud's *Totem and Taboo* and *The Interpretation of Dreams*, this article analyzes three fundamental issues of the narrative structure of Hilst's aforementioned text: first, the presence of totemism in the composition of an image of God correlated to the figure of a pig; second, the possible death of God and his (non-) presence; and, lastly, the idea of the belly button, which is sometimes seen as a mark of a lost heredity, sometimes as revelation of the unknown, sometimes as the materiality of the body, something that can be touched.

Keywords: Hilda Hilst; Sigmund Freud; totem; God; belly button.

1 Porco: o animal totêmico de Hillé

X

Atada a múltiplas cordas
Vou caminhando tuas costas.
Palmas feridas, vou contornando
Pontas de gelo, luzes de espinho
E degredo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios
Adentro-me nas emboscadas
Vazia te busco os meios.
Te fechas, teia de sombras
Meu Deus, te guardas.

A quem te procura, calas.
A mim que pergunto escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes
E amadas.

E buscas
A quem nunca te procura.
(HILST, 2017, p. 416-417)¹

Ao abrigar-se no vão de sua escada, semelhante ao filho pródigo bíblico que retorna *aos braços do pai* após reconhecer que errara e que o caminho certo seria *ao seu lado*, Hillé, a voz central da narrativa *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, sacrifica, em termos propriamente bataillanos, a materialidade de seu corpo sexagenário em favor do corpo-sagrado de Deus-Pai:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito [...] (HILST, 2020, p. 14-5)

¹ *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de 1984, é composto por vinte e um poemas votados e/ou consagrados à figura de Deus, ou melhor, às várias figuras de Deus: do Criador, do Amante, do Carrasco e do Inominável.

Sacrificar o seu corpo corresponde, por via indireta, sacrificar o corpo de seu marido Ehud, abandoná-lo à solidão e a uma vida *sem procura* – um estar no mundo sem Deus: “Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário” (HILST, 2020, p. 14). Mas, se por um lado, o ato sacrificial, como assinala Georges Bataille, em *O erotismo*, diviniza a vítima imolada: “A vítima coletivamente imolada assumiu o sentido da divindade. O sacrifício a consagrava, a divinizava” (BATAILLE, 2014, p. 106), aproximando-a do Divino, no caso de Hillé, aproximando-a de Deus-Pai; por outro lado, o ato sacrificial da personagem, enclausurando-se em seu vão da escada para romper com toda e qualquer relação com a mundanidade do mundo, não produz o CONHECIMENTO² emanado pelo Pai, pelo qual se sacrificara, mas, sim, a morte, em seu estado mais cru e mais impessoal: a morte de Ehud, dos peixes e da própria Hillé. Um ato sacrificial ofertado à morte, e não a Deus: “incrível o sol de hoje e ela morrendo” (HILST, 2020, p. 63). Um ato sacrificial, digamos, banalíssimo: “só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne” (HILST, 2020, p. 23).

Possivelmente o fracasso e a banalidade de seu sacrifício resultem do investimento performático operado por Hillé. Em sua tentativa de tocar, ou ao menos se aproximar, do corpo de Deus-Pai, a personagem viola uma Lei Sagrada, uma vez que Lhe exige a Sua presença em corpo de homem, por isso banal, um corpo sexuado, produtor de gozos, de conhecimentos e, sobretudo, de martírios, subtraindo-Lhe, assim, a Sua divindade, a distância sagrada que O separa da humanidade, e, conseqüentemente, nulificando o seu ato sacrificial. Pois, sacrificar-se a Deus é um sacrifício em nome do Pai, e não em nome do pai:

agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu [Ehud] sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornica com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo [...] (HILST, 2020, p. 45)

² Em *A obscena senhora D*, a palavra *conhecimento* escrita em maiúsculas personifica, em termos de linguagem, a própria figura de Deus-Pai, bem como o *saber* e a *verdade* originais sobre os seres e as coisas que derivariam da onipotência divina: “que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa teia, uma estacou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa. pronto. apagou-se” (HILST, 2020, p. 50).

Contrariado com a estratégia de Hillé, Ehud nomeia Aquele que a sua esposa realmente buscava, por meio de seu corpo de homem, desejando-O como homem, de Porco-Menino.³ Em *A obscena senhora D, re-nomear Deus*⁴, ou seja, negar o Seu nome e atribuir-Lhe um outro nome, mobiliza três linhas de pensamento: a primeira, negar o nome de Deus é negar a Sua existência, pois o nome *Deus* está vinculado à Sua essência divina – o nome primordial: “A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro *meio* do conhecimento” (BENJAMIN, 2013, p. 61, grifo do autor). A segunda, reduz o “Incomensurável” à figura do porco, que, *para-além* dos estigmas associados a esse animal, se apresenta, então, como um animal de adoração, um totem, como veremos a seguir, portanto, um animal a ser sacrificado em nome do Pai – duplo sacrifício sagrado que se auto anula: “Por ser animal, a vítima já era sagrada de antemão” (BATAILLE, 2014, p. 106). Por fim, tem-se a associação do Bem (Deus-Pai) ao Mal (a possessão demoníaca dos porcos) que culmina com o Seu desaparecimento (o suicídio dos porcos):

Havia a alguma distância deles uma vara de muitos porcos, que por ali estava a ser apascentada. Os demônios chamaram por ele, dizendo: “Se nos expulsares, manda-nos para a vara de porcos”. E Jesus disse-lhes: “Ide”. E os demônios, saindo [de dois possesores], entraram nos porcos. E eis que toda a vara se despenhou do rochedo para dentro do mar e afogou-se nas águas. (BÍBLIA, Mateus 8:30-2)

Nessa perspectiva, a presença de Deus-Pai, na narrativa hilstiana, sofre três interditos: o do nome, o do totem e o do Mal. Há, por outro lado, um quarto interdito: o da antropomorfização do corpo-sagrado de Deus – embora sejamos feitos à Sua semelhança, não Lhe somos nada parecidos: “Encostei a testa na tua testa, Menino-Porco, dois vazios teus olhos, dois assombros, nenhum sentimento nesses dois funis, entre nós nenhum

³ Na obra de Hilda Hilst, a característica de uma certa amoralidade e irresponsabilidade da criança está associada à figura de Deus, sendo Ele uma grande criança irresponsável que, por divertimento, criou e brinca com suas criaturas como se brinca com coisas sem nenhum valor – um ser onipresente, onisciente e onipotente, mas infantilizado.

⁴ Neste artigo, o recurso à hifenização intenta reproduzir um jogo linguístico próprio da narrativa hilstiana, em que a união de dois termos por hífen produz tanto um sentido expansivo, gutural, como em “para-além”, quanto um sentido de potência ao enfatizar um termo por meio de um prefixo, como em “re-nomear”.

parentesco” (HILST, 2020, p. 42). Contudo, *para-além e para-aquém* desses quatro interditos, pode-se crer que haja um maior que os engloba e os nutre: a morte de Deus-Pai. Talvez, a Sua ausência, ou a Sua (não) presença, em *A obscena senhora D*, que faz com que Hillé O busque incansável e obsessivamente nos mais esdrúxulos cantos e recantos discursivos, esteja no fato de que Ele, o “Todo”, não exista, de que Ele seja apenas uma referência cadavérica, logo, ausente, do primeiríssimo Pai que fora assassinado por seus filhos e que dera origem aos muitos interditos que nos acompanham desde sempre: “um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus” (HILST, 2020, p. 62).

Em *Totem e tabu*, Sigmund Freud reencena o assassinio do Pai primordial e a sua estreita relação com o totemismo que, mais tarde, dará origem ao Deus-Pai da religião cristã: o “Mais” procurado, no limite reduzido de um vão da escada, por Hillé. De acordo com o psicanalista, a construção de uma noção de ser humano que se desenvolveu ao longo dos séculos, a construção do nascimento de uma ideia de si, do outro e da natureza, e, posteriormente, a construção da organização social, moral e comunitária do ser humano que o distingue do restante dos animais são indissociáveis de uma reflexão sobre o totemismo. Apesar de a relação da humanidade com o totem ter, em nossa contemporaneidade, diminuído, não se pode negar, ou subtrair, os rastros deixados por sua ação na constituição de nossa psique: tanto no que se refere às religiões (o totem é Deus ou os deuses) e à moral (o tabu sobre o incesto), quanto às leis (a questão do poder sobre a morte do outro): “Um evento como a eliminação do pai pelo bando de irmãos tinha que deixar traços indeléveis na história da humanidade e achar expressão em numerosos substitutos, tanto mais numerosos quanto menos ele mesmo era lembrado.” (FREUD, 2012, p. 235).

Porém, antes de prosseguirmos, o que, afinal, é um totem?:

Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo). O caráter do totem não é

inerente a um só animal ou ser individual, mas a todos da espécie. De quando em quando são celebradas festas, em que os membros do clã representam ou imitam, em danças cerimoniais, os movimentos e as características de seu totem. (FREUD, 2012, p. 19-20)

O clã de Hillé é formado, inicialmente, por ela, Ehad e os peixes – uma pequena tribo de seres, à primeira vista, dessemelhantes que habitam um espaço em comum, a “Casa da Porca” (HILST, 2020, p. 15), como a nomeiam os clãs das tribos inimigas, seus vizinhos: “Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos [...] e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncões, latidos, depois com estrondo me fecho” (HILST, 2020, p. 24). Nesse clã hilstiano, adora-se, e faz-se homenagens e sacrifícios, ao totem-porco, que representa o ancestral do qual Hillé busca se aproximar movida por um total desapego de sua mundanidade; leia-se, de seu corpo de mulher sexagenária que não encontrou *o sentido* das coisas: “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2020, p. 13). Ao longo da estrutura narrativa de *A obscena senhora D*, Hillé, performando uma cerimônia (sacr)ílega, invoca o Pai, o ancestral, repetidas vezes e sempre atravessado pelo totem que O representa: “Porco-Menino Construtor do Mundo” (p. 15), “Menino-Porco” (p. 19) e “Porco-Menino” (p. 22).

Embora Freud não se proponha a nos apresentar uma teoria do totemismo, o seu estudo sistemático e detalhado das origens do elemento totêmico a partir de publicações significativas de consideráveis etnólogos e etnógrafos da época e, principalmente, a sua reencenação, ou criação, da cena primitiva do assassinio do patriarca, leva-nos, à revelia do psicanalista, a concluir que *Totem e tabu* é, quer se queira ou não, um aporte teórico expressivo sobre o totemismo. Além de constatar a presença orgânica do totemismo primitivo na base dos sintomas dos neuróticos obsessivos, a exemplo daqueles que sofrem do complexo de Édipo, uma vez que se pode “tornar verossímil que o sistema totêmico resultou das condições do complexo de Édipo” (FREUD, 2012, p. 203), Freud sinaliza para dois tabus que, com pequenas modificações, se faziam recorrentes em diversas tribos primitivas, sobretudo, na tribo datada à época como a mais primitiva a sobreviver à civilização: a tribo dos aborígenes da Austrália. Segundo o psicanalista, os dois tabus são: primeiro, não matará o totem, ou seja,

não matará o animal representante do ancestral, do Pai; segundo, não desposará nenhum membro de teu próprio clã, sendo permitida apenas a relação entre sujeitos de clãs diferentes. Qualquer parentalidade com dois dos dez mandamentos proferidos e escritos por Deus-Pai a Moisés não seria coincidência, como veremos a seguir: honrar pai e mãe; e não adulterará. Sobre o segundo tabu, Freud se detém demoradamente, pois se trata de uma lei fundamental para o totemismo:

Mas basta uma ligeira reflexão para perceber que a exogamia ligada ao totem realiza mais – e, portanto, visa mais – do que a prevenção do incesto com a mãe e as irmãs. Ela torna impossível, para um homem, a união sexual com todas as mulheres de seu próprio clã, ou seja, com bom número de mulheres que não são suas parentas de sangue, pois as trata como se o fossem. De início não vemos como se justifica psicologicamente essa enorme limitação, que ultrapassa em muito o que lhe pode ser análogo nos povos civilizados. Compreendemos apenas que o papel do totem (animal) como ancestral é aí levado bastante a sério. Todos que descendem do mesmo totem são parentes sanguíneos, são uma família, e nessa família os mais remotos graus de parentesco são vistos como obstáculo absoluto à união sexual. (FREUD, 2012, p. 24-5)

E, ressalva Freud, aquele que viola a lei fundamental totêmica é dado à morte, uma vez que, sendo todos irmãos perante o totem, viola-se o corpo do Pai (deita-se com o Pai) por meio do corpo do filho – não se pode “usufruir de outro modo” do totem, ou melhor, do Pai:

De modo que esses selvagens mostram um grau insolitamente elevado de horror ou sensibilidade ante o incesto, juntamente com a peculiaridade, que não entendemos bem, de substituir o parentesco sanguíneo real pelo parentesco totêmico. (FREUD, 2012, p. 25)

Hillé, como a sacerdotisa (sacr)ílega de seu culto ao Porco-Menino, infringe a lei totêmica maximamente, ao desejar se deitar com o próprio Pai, com o ancestral, com o totem: “fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo” (HILST, 2020, p. 15). Ainda que Deus-Pai não exista de fato, que seja uma presença cuja função seja a de substituir uma ausência para sempre morta, a violação de Hillé, como nas tribos primitivas, culmina em sua morte, não mais sacrificial, e sim impessoal, morte comum, não divinizada ou sacralizada – morte partilhada por todos os filhos sem-Deus:

“Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens” (BATAILLE, 2014, p. 68).

Da premissa do horror ao incesto, para entendê-lo melhor e para conhecer o seu princípio basilar, Freud encena o assassinio do primeiro patriarca. De acordo com Jacques Lacan, em “A morte de Deus”, presente no *Seminário 07: a ética da psicanálise*, o mito da origem do totemismo, provocado pela morte do primeiro Pai, talvez seja o único mito da era moderna: “É justamente por isso que o importante de *Totem e tabu* é de ele ser um mito e, como se disse, talvez o único mito de que a época moderna tenha sido capaz. E foi Freud quem o inventou” (LACAN, 2008, p. 212). Ouçamos, então, Freud.

“Imaginemos agora a cena” (FREUD, 2012, p. 214), diz Freud: uma tribo originária, em que não havia ainda a divisão em vários clãs. Nela reinava um único chefe que, por direito, desposava todas as mulheres da tribo, tendo o poder sobre elas. Seus filhos, ao atingirem a puberdade, eram expulsos prontamente pelo grande chefe, receoso este de que um ou outro homem desposasse uma de suas mulheres (suas mães e irmãs). Desterrados, os filhos tinham três destinos: ou morriam de fome, ou eram mortos por tribos inimigas ou constituíam novas tribos com mulheres roubadas de tribos inimigas ou da tribo do pai. E, desse modo, o ciclo nascimento-puberdade-desterro dos filhos homens seguia o seu curso. Porém, um dia, narra o psicanalista, os desterrados resolveram rebelar-se. Em conluio, pois os filhos individualmente não eram páreos para a força paterna (o filho nunca é páreo para a força paterna, a Lei, sobretudo, a psíquica), decidem encurralar e matar o pai, devorando-o (ou engolindo-o, como Hillé) em seguida para dele absorver a virilidade, a violência e a força (em outras palavras, para absorver o CONHECIMENTO do Pai, como desejava Hillé): “Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força.” (FREUD, 2012, p. 217).

Freud prossegue: *matar* o pai conjuga-se com *devorar* o pai, *ocupar* o lugar central do pai na tribo e *copular* (ter o direito de) com as mulheres da tribo do pai. Uma vez morto o grande chefe, os seus filhos puderam (*se autorizaram*) se deitar com as mulheres de sua tribo, ou melhor, com suas mães, tias, avós, irmãs e primas. Contudo, a festa do primeiro parricídio

da História teve, como consequência para os seus membros, três efeitos imediatos derivados de um efeito maior: “O morto tornou-se mais forte do que havia sido o vivo; tudo como ainda hoje vemos nos destinos humanos” (FREUD, 2012, p. 219).

Tem-se, portanto, o primeiro efeito: incapazes de ocuparem o lugar do pai, uma vez que um irmão sozinho não seria forte o bastante para subjugar os demais irmãos, pois apenas a lei paterna possuía tal poder, a tribo se vê forçada a se dividir em vários clãs e, muito mais tarde, em aldeias, feudos e cidades. Do primeiro ao segundo efeito: com o assassinio do patriarca, houve o surgimento da consciência de culpa dos filhos – sentimento até então desconhecido na tribo. Com o objetivo de sublimarem a culpa e de, com isso, se reconciliarem com o pai morto, os filhos deram origem ao totem, que o representaria (lugar de memória, não de esquecimento) e que seria objeto de culto e de sacrifícios nas diferentes tribos, cada qual decidindo pelo totem que mais se aproximaria do pai assassinado. Com o totem, tem-se a presença (ausente) do Pai e a gênese das religiões:

Nisso criaram-se características que foram determinantes para a natureza da religião. A religião totêmica desenvolveu-se a partir da consciência de culpa dos filhos, como tentativa de acalmar esse sentimento e de apaziguar o pai ofendido, mediante a obediência *a posteriori*. Todas as religiões subsequentes mostram-se como tentativas de solução do mesmo problema, que variam conforme o estágio cultural em que são empreendidas e os caminhos que tomam, mas são todas reações, partilhando uma só meta, ao mesmo grande evento, com que teve início a cultura e que, desde então, não permitiu que a humanidade sossegasse. (FREUD, 2012, p. 221, grifo do autor)

Dos deuses gregos ao Deus cristão, por exemplo, o elemento totêmico, o totem/o Pai-morto, esteve – e está – presente, embora a nossa memória religiosa contemporânea tenda a legar ao esquecimento a sua gênese: destroem-se imagens, apedrejam-se entidades e rejeitam-se estátuas. Talvez, essa grande revolta entre as religiões seja resultado de uma consciência tardia, e inegável, de que o Pai (Deus, Buda, Oxalá, dentre outros) esteja para sempre morto e que todos os subterfúgios foram insuficientes para torná-Lo presente:

olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói uma cara.
Res facta, aquieta-te.
(HILST, 2020, p. 34, grifo da autora)

O terceiro efeito. Do assassinio do pai, dois tabus nascem e passam a constituir a base de nossa moralidade cristã: não matarás o totem (no cristianismo, honrar pai e mãe) e não te deitarás com parentes consanguíneos (no cristianismo, não adulterarás). Daí o horror do incesto e o respeito pelo corpo do Pai assassinado. No mito criado por Freud, esses dois tabus estariam no princípio de uma Lei Geral que rege a nossa religiosidade (o drama de Hillé se inscreve, principalmente, nesse ponto), o nosso comportamento em relação à estrutura familiar, a nossa moral e a nossa ética, com pequenas modificações de uma sociedade a outra:

A sociedade repousa então na culpa comum pelo crime cometido; a religião, na consciência de culpa e no arrependimento por ele; e a moralidade, em parte nas exigências dessa sociedade e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa. (FREUD, 2012, p. 223)

Um elemento interessante da construção do mito totêmico freudiano é o fato de que o assassinio do Pai teve como motivação um possível complexo de Édipo que assombrava os filhos homens do chefe tribal: “Assim criaram, a partir da *consciência de culpa do filho*, os dois tabus fundamentais do totemismo, que justamente por isso tinham de concordar com os dois desejos reprimidos do complexo de Édipo.” (FREUD, 2012, p. 219, grifo do autor).

É a partir da encenação do mito de origem do totemismo que Freud encena, também, a origem de nossa formação social, moral e religiosa. Mas é sobretudo com Freud que se compreende, no que lhe concerne, que Deus-Pai esteve desde sempre morto, como assegura Lacan, em “A morte de Deus”: “O mito do assassinato do pai é justamente o mito de um tempo para o qual Deus está morto” (LACAN, 2008, p. 213). Em *A gaia ciência*, Friedrich Nietzsche dirá, opondo-se drasticamente às investidas de Hillé e aproximando-se das de Ehad: “Deus está morto; mas, tal como são os

homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra!” (NIETZSCHE, 2012, p. 126). Mas Hillé não estava pronta: “Te busquei, Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma boca fiquei, curva sinuosidade, espessura, gosto, que alma tem essa boca?” (HILST, 2020, p. 54).

Em “A morte de Deus”, Lacan, partindo da leitura do mito freudiano, destaca que, se Deus-Pai esteve desde sempre morto (ausente) e, mais, duplamente morto quando Seu filho é crucificado (morre-se o Pai no filho e o filho), o corpo compartilhado entre os cristãos em seus rituais sacros, a hóstia sagrada, não representa o corpo de Deus-Pai, mas o corpo do filho, de Jesus, uma vez que apenas o filho ressuscitará, e não o Pai – o pai restará ausente: “Ele [Deus] nunca foi o pai a não ser na mitologia do filho, isto é, na do mandamento que ordena amá-lo, ele o pai, e no drama da paixão que nos mostra que há uma ressurreição para além da morte” (LACAN, 2008, p. 213). É por essa razão que, sentado à mesa para celebrar a Páscoa, Jesus, embora simbolize Deus-Pai, compartilha com os apóstolos do pão e do vinho que representam o seu corpo e sangue, em um ato de comunhão (*e de memória*) a partir de seu corpo: “E [Jesus] tomando o pão, depois de dar graças, partiu-o e deu-o a eles, dizendo: ‘Este é o meu corpo, que é dado por vós. Isto fazei, para a minha memória’” (BÍBLIA, Lucas, 22:19). Um ato de celebração cristã *em memória do filho*, não de seu Pai, não do nosso Pai. Ou seja, de nada valeu a Hillé ter engolido o “corpo” do Pai pensando que, desse modo, se aproximaria de Seu corpo sagrado, pois o que de fato engolira foi o corpo do filho, do seu irmão.

Assim, Hillé violara os dois tabus fundamentais da lei totêmica: engoliu/matou o Pai e se deitou com o irmão, fazendo ruir toda e qualquer possibilidade de aproximação com o Deus-morto:

acode-me, meu Pai, me lembro de tão pouco mas ainda sei que és Pai, olha-me, toca-me, como se o Outro tivesse tempo para se deter em velhotas frasescas, escolhendo ditados, sabe que se vira no avesso para fazer ribombar com sua fala pomposa os ouvidos do *Ausente*, e como arremeda modéstia humildade pobreza até: eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa [...] (HILST, 2020, p. 55, grifo meu)

2 O corte do *cordão umbilical*: por que, meu Pai, me abandonaste?

XII

Estou sozinha se penso que tu existes.
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
E igualmente sozinha se tu não existes.
De que me adiantam
Poemas ou narrativas buscando

Aquilo que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimios, nomenclaturas

Naquelas não evidências
Da matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.

Só sei que me desmereço se não sangro.
Só sei que fico afastada
De uns fios de conhecimento, se não tento.

Estou sozinha, meu Deus, se te penso.
(HILST, 2017, p. 417-418)

Conforme o mito cristão, Deus deu à luz o universo, os animais, a vegetação, os céus e os mares. Deus concebeu o primeiro homem e a primeira mulher para que se multiplicassem na nova terra. Deus lhes deu a linguagem. Da concepção divina, pode-se concluir que, a partir do ventre de Deus, a humanidade nasceu: “A Bíblia exprime esse fato simbólico quando diz que Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 60). Sendo Deus-Pai o “Todo”, o duplo papel da fecundação Lhe coube. Ou seja, possuindo os dois principais elementos da fecundação, óvulo e espermatozoide, como um ser hermafrodita, Deus, na verdade, fora uma espécie de primeira mulher, algo como um(a) Deus(a). E o “Ausente” que deu a vida à humanidade, deu-lhes, como extensão, a morte que figura desde a sua gênese:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas *se unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desapareição dos seres separados. (BATAILLE, 2014, p. 38, grifo do autor)

Da morte à vida, somos herdeiros de um corte do cordão umbilical ancestral, do Deus-Pai-Mulher: “[Hillé] teve pai e mãe mas também nunca os teve porque veio de um Outro dizendo num dejúrio: / que é isso pai e mãe?” (HILST, 2020, p. 58).

Como uma tecelã obscena da linguagem, e por meio da linguagem, da palavra dirigida a Deus-Pai, Hillé procura, ao se enclausurar em seu vão da escada, metáfora do útero divino, realinhar os tecidos antes rompidos do corte umbilical ancestral. É por essa razão que Hillé procura o corpo do Outro, o corpo do qual *deriva* e que a mantém *em deriva*:

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO *mamma mia*?
DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?
(HILST, 2020, p. 38, grifo da autora)

Com “fio”, leia-se *o cordão umbilical* divino. Em um momento de total aflição, acuada pelas negativas paternas e cerceada pelas paredes do vão da escada, Hillé performa um diálogo com o Pai sobre a hereditariedade e sobre o vínculo de sangue (firmado por meio do corte do cordão umbilical ao nascer) que se crê inquebrantável entre Pai e filhos: “não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso?” (HILST, 2020, p. 28). Logo em seguida, Deus responde: “Hillé, nada de mim é extensão em ti [...] Nem sei de mim, como posso ser extensão num outro?” (HILST, 2020, p. 29). Ao colocar em questão a Sua onipotência, não sendo mais Aquele que diz a Moisés no *Livro do Êxodo*: “EU SOU O QUE SOU”, quando questionado sobre o Seu nome, Deus rompe *para-sempre* o vínculo de sua ancestralidade divina com as suas criaturas, pois não saber de Si é o equiparável a não possuir o CONHECIMENTO dos seres e das coisas, a não ser nada, a estar *para-sempre, desde-sempre*, morto, ausente. Assim, Deus não sendo mais o Pai,

Hillé não pode mais ser Sua filha, não podendo mais reclamar uma herança paterna e nem uma responsabilidade do (não) Pai. Ao que ela retruca: “*lama sabactani*” (HILST, 2020, p. 39, grifo da autora).

Com *lama sabactani* ao final do seu performático diálogo com (o *não mais presente*) Deus, Hillé ecoa as palavras finais de Jesus Cristo, seu suposto irmão, quando de sua crucificação. No *Evangelho segundo Mateus*, lê-se: “Por volta da hora nona, Jesus gritou com voz grande, dizendo: / *Êli Êli lema sabakhthani?* / Isso significa: ‘Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?’” (BÍBLIA, Mateus, 27:46, grifo do autor). Cristo, o filho dado (sacrificado) à morte (ao Pai) pelos irmãos (pelo Pai), também clama em seus momentos finais a Deus no *Evangelho segundo Marcos*: “E à hora nona, Jesus gritou com voz grande: / *Elói, Elói, lemá sabachtáni?* / O que significa, traduzido: ‘Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?’” (BÍBLIA, Marcos, 15:34, grifo do autor). Nos dois últimos *Evangelhos*, ocorre uma mudança drástica: Cristo não apela mais ao Pai, não procura questioná-Lo. No *Evangelho segundo Lucas*, Cristo intercede pelos irmãos que o crucificaram: “Jesus dizia: ‘Pai, perdoa-lhes, pois não sabem o que fazem’” (BÍBLIA, Lucas, 23:34). No *Evangelho segundo João*, Cristo não apela ao Pai e nem intercede pelos irmãos, mas entrega-se ao cumprimento de seu destino – um destino avinagrado: “Quando Jesus tomou o vinagre, disse ‘está cumprido’ e, inclinando a cabeça, entregou o espírito” (BÍBLIA, João, 19:30). Hillé, ecoando o Cristo de Mateus e de Marcos, em um último fôlego apelativo ao Pai-ausente, grita: “[...] e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembra?” (HILST, 2020, p. 54).

O corte, *para-sempre*, do cordão umbilical divino deixa em Hillé uma ferida, ou melhor, um *umbigo*, uma *ferida-umbigo* enquanto dever de memória, à qual ela volta por três vezes em sua narrativa.

2.1 *Umbigo* enquanto ponto desconhecido

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.
(HILST, 2017, p. 411)

Em seu vão da escada, Hillé, curvada sobre si mesma, medita:

Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, *winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marito, mi hombre*, o que é um homem?⁵ (HILST, 2020, p. 16, grifo da autora)

O *umbigo* como o centro do *des*-conhecido, ao qual Hillé se volta para ouvir possivelmente a verborragia de uma legião de filhos sem-Deus, sem-Pai, tal qual ela, herdeiros do Nada. As vozes que ecoam em Hillé, com as quais a personagem busca contato por meio de outras línguas, aproximam-na, por sua vez, sacrilegamente, do homem possesso do *Evangelho segundo Marcos*: “É que Jesus dizia-lhe: ‘Sai desse homem, espírito impuro!’. E Jesus perguntou-lhe: ‘Qual é o teu nome?’. Ele diz-lhe: ‘O meu nome é Legião, porque somos muitos’.” (BÍBLIA, Marcos, 5:8-9). Uma Legião de filhos endemoniados, revoltados com o Pai que os abandonara, que os fizera cair do céu, sem herança. Nessa perspectiva, o *umbigo* representa uma familiaridade corrompida, pois, no instante em que guarda a memória do corte umbilical (o familiar/a familiaridade/a família), se reveste de uma infamiliaridade provocada pela ausência de Deus, pelo que jamais existiu, pelo Nada que compromete toda e qualquer forma de CONHECIMENTO inaugural. Se, então, a *ferida-umbigo* não lembra o conhecido vínculo com Deus-Pai, o que de fato dela desconhecemos? Do resto. Apenas se pode vislumbrar o resto sem resposta – uma grave tensão entre o familiar/

⁵ Em seu artigo “Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo”, presente na revista *Terceira Margem*, Shoshana Felman destaca uma frase de uma carta de Freud endereçada à Marie Bonaparte sobre a questão da feminilidade: “A grande questão, que nunca encontrou explicação e a qual ainda não consegui deslindar, a despeito de meus trinta anos da alma feminina, é esta: o que quer uma mulher?” (FREUD apud FELMAN, 2012, p. 25). Seria bastante oportuno aprofundar-se nessas duas interrogações, na de Freud (“o que quer uma mulher?”) e na de Hillé (“o que é um homem?”), não apenas pela proximidade discursiva e de pensamento, como também pelo seu oposto, mas sobretudo talvez para desmistificar a ideia de que a mulher seja um ser indeslindável e, o homem, um ser deslindável. Acredita-se que essa oposição não mais se sustente atualmente. Porém, essa reflexão precisaria de mais tempo para ser melhor trabalhada, o que somente poderia ocorrer em um outro artigo. Neste artigo, por sua vez, o espaço está circunscrito à interrogação-base: o *umbigo*.

infamiliar e/ou conhecido/desconhecido: “Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar. Ser. E perder-se” (HILST, 2020, p. 54).

Em “O método de interpretação dos sonhos: análise de uma amostra de sonho”, presente em *A interpretação dos sonhos*, Freud, ao interpretar o *Sonho de 23/24 de julho de 1895* (“Sonho de Irma”), escreve na nota de rodapé nº 11: “Cada sonho tem pelo menos um ponto em que ele é insondável, um *umbigo*, por assim dizer, com o qual ele se *vincula ao desconhecido*” (FREUD, 2019, p. 143, grifo meu). Antes de tudo, é preciso destacar que o comentário freudiano sobre o *umbigo* se insere em uma nota de rodapé, no abaixo do texto, no logo abaixo da parte principal (cabeça) do texto, ainda que a sua importância no desenvolvimento da apresentação de Freud seja destacável e imprescindível: a relação do desconhecido do sonho com o umbigo. No abaixo do corpo do texto freudiano, o *umbigo do sonho* se localiza, por sua vez, no ventre textual, logo, muito próximo do sexo e do ânus, as partes encobertas (“desconhecidas”) para as quais o psicanalista sempre se voltou em seus textos para desvelá-las, ou melhor, para torná-las conhecidas. O *umbigo* enquanto orifício desconhecido, barragem contra o olhar (consciente), abertura que ocupa um lugar de *presença-ausência*, vislumbre de um abismo cuja profundidade um dedo não pode abraçar (inconsciente), está, em *A obscena senhora D*, em correlação com o ânus (o fétido buraco) e com Deus-Pai, ambos corpos desconhecidos:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás [...] Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato. (HILST, 2020, p. 32-3)

De acordo com Shoshana Felman, em “Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo”: “O ‘umbigo’ é, em outras palavras, a descoberta de Freud – através do sonho de Irma – de que em toda teoria, interpretação ou sentido consciente, existe uma desconexão: que em cada pensamento existe

o representante do cotidiano ordinário, do mundo visto em sua composição mais crua, mais alinhavada com a realidade de um mundo sem-Deus, no qual seus filhos encontram-se abandonados e esquecidos do Pai. Nesse mundo sem perguntas, o *umbigo* não diz de um mais-além, mas sim de um aqui, de uma constituição tocável, mensurável, participante de um corpo real:

Olha, eu comi outro dia uma carne, o sangue na tigela era sangue grosso, uma beleza, a Lazineira se lambuzava toda, passava até no rosto, ficou corada como imagem da virgem, uma que tinha lá na minha cidade, comemos tanto que o *umbigo* ficou esticado, depois foi duro pra durmi, tive que durmi de lado, e pra metê, meu chapa, nem se fala, eu e a Lazineira, dois bumbo se batendo, sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. (HILST, 2020, p. 29-30, grifo meu)

Sempre vistos de baixo para mais baixo por Hillé, como corpos não pensantes e indiferentes às perguntas existenciais dirigidas ao Pai, os vizinhos, sem que ela os perceba, talvez por excesso de afetação de sua parte, se lhe assemelham em termos de sacrilégio em relação à sagrada família: o sangue de um animal morto espalhado pelo rosto de uma mulher maculada que posteriormente será comparada à Virgem Imaculada. Mas, por outro lado, embora ajam de forma inconsciente, os vizinhos executam naturalmente um ritual ancestral de aproximar-se do Pai impossível a Hillé – por saber demais, o natural lhe escapa, o primitivo, o *aquém*, dela se desvia, restando-lhe apenas o que se circunscreve nos limites do intelecto, afastando-lhe, assim, do sentimento orgânico e da sensação do espontâneo. Em *Sobre estar doente*, Virginia Woolf sinaliza para a problemática da intelectualidade: “Nossa inteligência tiraniza nossos sentidos” (WOOLF, 2021, p. 49).

Evitar o mundo, as gentes do mundo e a pobreza física e intelectual do mundo, fechando-se em um vão da escada, faz com que Hillé se afaste de elementos naturais que poderiam, de certa forma, dar um conforto espiritual que a intelectualidade, o saber demais, não pode jamais lhe darivar, pois o saber exige o CONHECIMENTO, logo, o jorro de perguntas intermináveis direcionadas ao ausente/morto Deus-Pai: “[...] você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta?” (HILST, 2020, p. 14).

Ao abandonar-se somente ao *umbigo divino*, ao seu caráter existencial, Hillé compromete a sua busca pelo CONHECIMENTO paterno, pois acaba negando o caráter material do umbigo, a sua existência enquanto corpo funcional e máquina *para se chegar a: o umbigo* tanto mobilizaria a divindade quanto a materialidade, sendo esses dois instantes inseparáveis e desdenhar a existência de um ou de outro é um erro desastroso. Por saber demais, talvez esse seja o seu erro: a presunção do SABER, Hillé acaba por empobrecer a sua experiência ascética no escuro do vão de sua escada ao desprezar a materialidade do umbigo representada por seus vizinhos: “Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco” (HILST, 2020, p. 19). Procurar Deus não acolhendo a humanidade é esquecer que a existência do Divino apenas pode ser pensada em contraposição com a mundanidade da Humanidade, uma vez que não há Divino sem Humanidade e nem Humanidade sem Divido: o jogo dos contrários que se complementam é a base do que existe, seja o Deus-Pai ou a Humanidade. Em *A literatura e o mal*, Bataille afirma que a “impureza só é conhecida por contraste, por aqueles que pensavam não poder prescindir de seu contrário, da pureza” (BATAILLE, 2015, p. 133). Em outras palavras, na esteira bataillana, a pureza de Deus inexistente sem a impureza da Humanidade.

Em sua materialidade, o *umbigo*, situado no ventre, é o que resta de uma união, de uma simbiose, de quando dois corpos eram um só. Há, nesse sentido, após o corte do cordão umbilical, a *morte* do uno para que se *viva* o duplo, o eu e o outro, ou o outro do eu. Do resto, sente-se, na pele, a memória da desunião, a ferida que não cicatriza, pois se torna um ato de memória constante que não se deixa esquecer: o umbigo é a marca de uma hereditariedade e/ou de uma herança por vir, ou desde sempre perdida, se pensarmos, como pensa Hillé, em Deus-Pai. O umbigo encontra-se entre o estômago (onde se processa o alimento) e a genitália (o sexo) – um centro de intersecção ou de intermediação entre o que está em cima (a cabeça, a boca: tidos como o orifício superior) e o que se encontra embaixo (o sexo): “Na sexualidade, o que é mais alto e o que é mais baixo sempre estão ligados da maneira mais íntima (‘Do céu, através do mundo, ao inferno’)” (FREUD, 2016, p. 57). Mais *baixo* ainda, o umbigo se comunica com o ânus

(tido como o orifício secundário),⁶ com as fezes e com a urina, elementos que, para uns, causam asco e vergonha, mas, para outros, são matéria de fetiche, de acúmulo material de prazer, como bem analisa Freud em “As aberrações sexuais”, presente em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*: “A onipotência do amor talvez não se apresente jamais com tamanha força como em suas aberrações” (FREUD, 2016, p. 57).

O umbigo material seria o ponto de encontro, de encaixe, entre o *comer*, sinônimo de alimentar-se (“comemos tanto que o umbigo ficou esticado”), e o *comer*, sinônimo de copular (“dois bumbo se batendo”):

A existência de necessidades sexuais no ser humano e nos animais é expressa, na biologia, com a suposição de um “instinto sexual”. Nisso faz-se analogia com o instinto de nutrição, a fome. A linguagem corrente não tem uma designação correspondente à palavra “fome”; a ciência emprega “*libido*”. (FREUD, 2016, p. 20, grifo do autor)

Portanto, o umbigo une a divindade (Pai) e o humano (matéria), e não os separa, como o faz Hillé.

⁶ Neste artigo, a oposição superior e inferior, em relação à boca e ao ânus, respectivamente, parte de uma perspectiva social e moral comum presente na narrativa hilstiana de que a boca é o que se pode destacar como o lado positivo, o que invoca Deus, e o ânus como o lado negativo, o que fica abaixo, o que secreta as fezes. Muito embora essa perspectiva seja discutível, como sinaliza, por exemplo, Paul B. Preciado em seu *Manifesto contrassexual*: “O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*” (PRECIADO, 2014, p. 32, grifo do autor).

2.3 *Umbigo fantástico*

Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida.
(HILST, 2017, p. 412)

Em uma cena marcadamente onírica, Hillé é tomada por uma verborragia excessiva (possessa por palavras) na qual mistura suas obsessões, Deus-Pai nelas incluso, com cortes de pequenas cenas que se comunicam em torno de um homem sem umbigo:

Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, *um homem sem umbigo*, um animal que falava e os olhos mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo, um velho que esquadrinhou o mundo mas quando voltou à casa viu que não havia saído do primeiro degrau de sua escada, vi alguém privado de sentimentos, nulo, sozinho como Tu mesmo Menino-Porco, era esticado e leve, era rosado, e não sentia absolutamente nada [...]
(HILST, 2020, p. 41, grifo meu)

O “homem sem umbigo” que se inscreve no centro da verborragia de Hillé pode ser interpretado e/ou compreendido como um arquétipo sensível de toda uma legião de seres que se sabem sem-Deus, sem o fio/cordão que os uniria ao Pai por meio de uma filiação, de uma herança – uma filiação que se apresentou constantemente como ausente, uma filiação, por essa razão, inexistente. Se restamos sem umbigo, sem-Deus-Pai, conseqüentemente, somos órfãos. Mas, então, de onde viemos? Do Nada, responderia Hillé. O Nada enquanto umbigo, o centro que comunga o *além* e o *aquém*, a verdadeira morada. Talvez, fosse preciso a Hillé fazer o percurso de Janice, da narrativa “Janice e o umbigo”, presente em *O trágico e outras histórias*, de Veronica Stigger, emborcando sobre si mesma para entrar de uma vez e para sempre no orifício, não mais divino, que lhe dera vida:

Numa derradeira sexta-feira, Janice trancou as orelhas no seu umbigo. Ao invés de tentar tirá-las, introduziu-as ainda mais, arrombando de vez seu buraquinho. De repente, zupt!, foi-se a cabeça de Janice para dentro de sua barriga. Extasiada, forçou a passagem. Os ombros entraram com uma certa dificuldade. Depois deles, o buraco se distendeu, facilitando o ingresso do resto de seu corpo. Os braços, o peito, as pernas, os pés submergiram em Janice como água escorrendo pelo ralo. O último a sumir foi o piercing.

Hoje, Janice vive feliz, inteira dentro de seu umbigo.

(STIGGER, 2007, p. 12)

Caso seguisse o exemplo de Janice, Hillé se tornaria a verdadeira mulher sem umbigo, ainda que a inexistência do umbigo mantivesse o elo de sua existência (a do umbigo) enquanto espectro. Hillé *para-sempre* dentro de um *umbigo-morada* que não existiria, embora fizesse de sua inexistência (a do umbigo) um existir para além dos limites da intelectualidade. Hillé sem-Deus, sem-umbigo, porém, se demorando em um *umbigo-morada*, o dela.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 2. ed. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

BÍBLIA. *Novo Testamento: os quatro evangelhos*. Tradução do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Poemas malditos, gozosos e devotos. In: HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FELMAN, Shoshana. Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 17-44, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10783/7952>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Série Obras Completas, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Série Obras Completas, v. 6).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Série Obras Completas, v. 4).

LACAN, Jacques. A morte de Deus. In: LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960). 2. ed. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. v. 07, cap. XIII, p. 201-214.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

WOOLF, Virginia. *Sobre estar doente*. Tradução de Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Editora Nós, 2021.



Sociedade ilhada: um percurso entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*

Island Society: a Journey between Grande Sertão: Veredas and Cabra Marcado para Morrer

Tiago Lopes Schiffner

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

tiago_roll@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3848-0137>

Resumo: O objetivo deste estudo é analisar o contexto de criação e as tensões formais de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O intuito é apontar os lances narrativos semelhantes entre ambos. Argumenta-se que essas similaridades são ocasionadas pela perspectiva de integração social iniciada na década de 50, a qual é obstaculizada pelo Golpe militar de 1964. Nesse percurso, assinala-se o viés conciliatório do filme, cuja ocorrência remete à matriz de pensamento própria ao desenvolvimentismo, com promessas de integração das décadas de 50 e 60, o que desencadeia proximidades estéticas entre o registro fílmico e uma das maiores obras da nossa literatura – não esquecendo, obviamente, as particularidades artísticas desses objetos e seus resultados, em parte diversos. Assim, a finalidade deste trabalho é investigar a formalização do filme em cotejo com a do romance e examinar como elas incorporam e respondem aos dilemas enfrentados nos seus respectivos períodos de criação. Para tanto, o pressuposto teórico basilar do projeto é o materialismo dialético, que equaciona a relação entre forma literária e processo social.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; *Cabra marcado para morrer*; desenvolvimentismo; tensões formais; materialismo dialético.

Abstract: The objective of this study is to analyze the context of creation and the formal tensions present in *Grande Sertão: Veredas* and *Cabra Marcado para Morrer*. The intention is to highlight the similar narrative points - albeit with some different implications - between *Cabra Marcado para Morrer*, by Eduardo Coutinho, and *Grande Sertão: Veredas*, from Guimarães Rosa. The paper argues that these similarities are caused by the perspective of social integration from the 1950s and 1960s, which is hampered by the military coup of 1964. In this path, the conciliatory bias of the film is pointed out, its occurrence refers to the matrix of thought proper to developmentalism, with promises of integration related to the 1950s - which unleashes aesthetic proximity between the film record and one of the

greatest works of Brazilian literature, not forgetting obviously the artistic particularities of these objects and their diverse results. Thus the purpose of this work is to investigate the formalization of the film in comparison with that of the novel and to examine how they incorporate the dilemmas they face in their periods of creation and respond to them. For this, the basic theoretical presupposition of the project is dialectical materialism, which equates the relation between literary form and social process.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; *Cabra Marcado para Morrer*; developmentalism; formal tensions; dialectical materialism.

1 É tempo de conciliação e integração nacional, ou de cabras marcados para morrer!

1956. Guimarães Rosa lança *Grande sertão: veredas*, escrito durante os primeiros anos da década de 50. Nesse período, o Brasil está em forte escalada desenvolvimentista no sentido de abandonar o passado rural e a economia voltada majoritariamente para a agricultura. O voo é em direção a um futuro urbano, com um capital voltado para a industrialização, rumo a um país mais integrado em suas regionalidades. Vive-se um momento de euforia com a modernização. Juscelino Kubistchek institui o Plano de Metas dos “cinquenta anos em cinco” e a construção de uma nova capital federal no meio do cerrado se torna um feito sem precedentes, sendo conduzida pelo arquiteto comunista Oscar Niemeyer.

Além do surgimento faraônico de uma cidade vinda do zero e erguida com concreto e aço, o sentimento de otimismo e a energia criativa também tomam conta das mentes da classe média intelectualizada. Surgem manifestações culturais de larga importância, como a Bossa Nova, que combina o samba de morro com o jazz erudito. Logo ali, desponta o Cinema Novo com sua verve crítica, driblando as dificuldades materiais para construir um cinema atento para os planos e também para os impasses nacionais. Na poesia, três intelectuais (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari) imaginam uma nova poesia, voltada para os avanços tecnológicos, estéticos e arquitetônicos. O concretismo exibe uma criatividade alicerçada na interação indissociável da palavra, do som e da imagem. O país se torna irreconhecível aos olhos estrangeiros e a aparência turística e exótica é substituída por uma visão racional, leve e sincopada diante de um processo de modernização aparentemente bem-sucedido.

Na prosa, *Grande sertão: veredas* é o monumento erguido com palavras sertanejas mergulhadas em raízes multilinguísticas e, a partir do Brasil profundo e esquecido, são enquadrados os dilemas universais do humano.

As promessas de integração social e de redução dos antagonismos entre regiões e classes contaminam as percepções artísticas de quem conduz o progresso ou se beneficia dele. Mas e os oprimidos para onde foram? Parte desembarca em Brasília para tocar as obras de edificação do sonho do Presidente e outra permanece entregue à própria sorte nos recôncavos das comunidades mais distantes ou nas zonas periféricas das capitais. Para esses, a história não muda muito, pelo menos, não para melhor. A carestia dos itens de primeira necessidade, o isolamento e a especulação imobiliária tornam a rotina dos despossuídos ainda mais complicada. Os custos da euforia são mais pesados para quem não pode pagar e/ou não pode ter acesso aos frutos do surto de prosperidade.

Corte temporal: oito anos depois.

1964. O contexto mundial permanece dividido. De um lado está a política capitalista sob a mira dos EUA e, do outro, o socialismo sob o eixo de influência da URSS. A conjuntura geopolítica é propulsora das sucessivas implantações de ditaduras na América Latina. O incentivo ao autoritarismo é uma forma de bloquear o avanço do comunismo no quintal estadunidense, que tinha sido reduzido com a insurgência cubana em 1959. O Golpe civil-militar brasileiro é apoiado financeira e politicamente pelas autoridades norte-americanas, tendo a interferência direta de seu embaixador no Brasil, Charles Burke Elbrick¹.

A intervenção militar é a cartada final do imperialismo contra a postura de João Goulart. O presidente brasileiro mantém restrições às intromissões estrangeiras na sua política nacional-populista. Ele se filia ao viés nacional-desenvolvimentista dos anos anteriores e vislumbra um progresso social e tecnológico mais integral, voltado ao mercado interno e mais atento às camadas carentes. A ampliação de direitos sociais desagradou um segmento da classe média e os grandes latifundiários – que temem as reformas de base, sobretudo a reforma agrária. Aos descontentes, somam-se os intelectuais conservadores e um relevante percentual da burguesia industrial. Alas retrógradas do clero também apoiam o levante golpista e participam das alienantes *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*,

¹ Ver o documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares.

ocorridas em 1963. Esse consórcio repugnante obtém sucesso e toma o poder em 31 de março de 1964.

No lado oposto, intelectuais, artistas e estudantes, detendo certa hegemonia cultural e articulando-se encabeçados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) – ou seguindo de perto as suas propostas –, buscam se aproximar das demandas do povo. O intuito é apresentar, artística e cientificamente, as condições de vida dos segmentos populares, a fim de pressionar o Governo e chamar a atenção do restante da população para a necessidade de mudanças profundas na realidade brasileira. Os intelectuais passam a conviver com as ligas camponesas, os sindicatos de operários e os moradores pobres, com a finalidade de (1) apresentar a conjuntura social do Brasil e (2) construir articulações que pudessem sustentar uma sonhada revolução socialista. A união da classe média esclarecida e de setores mais empobrecidos parece se fortalecer e aponta para uma insurgência contra os desmandos e as desigualdades. No entanto, o levante da direita bloqueia esse horizonte de transformação, sem que haja, por outro lado, uma reação popular ou institucional. Tal fato denuncia que o pacto entre a classe-média-escolarizada-&a-classe-baixa-consciente não era tão consistente quanto entendia a mentalidade de esquerda. Após o trauma e em plena ditadura, a arte incorpora a responsabilidade de porta-voz dos golpeados e tenta apresentar uma saída e/ou uma resposta para a trágica situação.

O filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, é censurado logo após o 31 de março de 1964. É uma das primeiras ações da repressão contra um projeto cultural e visa à desarticulação do pacto entre a intelectualidade-de-câmera-na-mão e os grupos marginalizados do campo. Uma parte do material filmado é destruída, os equipamentos são apreendidos e parte dos colegas de Eduardo Coutinho é presa. O engajamento estético-político da equipe e do diretor de trinta anos está enraizado nas ideias difundidas pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Criado em 1962, o centro junta pensadores e artistas e procura criar materiais que debatam as contradições nacionais. Coutinho ingressa no primeiro ano de atividade do CPC. Inicialmente, trabalha como gerente de produção de *Cinco vezes favela* (1962). Depois, escreve o roteiro e recebe a direção de um longa-metragem a ser filmado no Nordeste. A ficção retrataria a morte de João Pedro Teixeira, um líder camponês do interior da Paraíba, assassinado covardemente em 1962. O elenco seria composto por homens e por mulheres,

da região, não atores e sem nenhuma experiência com cinema. Das várias tomadas do longa, cujo título seria *Cabra marcado para morrer*, sobram apenas algumas cenas do copião, guardadas às escondidas, por um amigo, filho de um general.

Eduardo Coutinho insere as referidas cenas no documentário homônimo, no início dos anos 80 – quando tenta reconstruir as impressões e o contexto da história proibida. Para isso, reúne os mesmos técnicos e atores de vinte anos antes, apresenta as imagens resgatadas e colhe testemunhos. A personagem central é a esposa de João Pedro Teixeira, Elizabeth Altino Teixeira. Após o Golpe, ela adota o nome de Marta Maria Costa e se esconde no interior do Rio Grande do Norte, com medo da perseguição do regime. Ela só vai recuperar plenamente a sua identidade e o seu posicionamento ideológico ao longo das filmagens do documentário. Portanto, o resgate de *Cabra marcado para morrer* carrega em si, ainda, a retomada da individualidade dessa líder comunitária num Brasil que vive uma conjuntura de redemocratização e de reabertura política – o que comentaremos com mais detalhe adiante.

Os anos iniciais da década de 60 são dramáticos para os planos de um desenvolvimento humano e econômico menos desigual. Na literatura, Guimarães Rosa também retrata esses impasses ao apresentar as contradições e os excluídos do empreendimento nacional, o que, em parte, já está posto nos anos 50, mas que ganha ar de denúncia na década seguinte. Suas *Primeiras histórias* (1962) são povoadas por pobres, sertanejos, crianças, velhos, mulheres e loucos, todos periféricos ao ideal de modernização urbana e racionalizante. O luto com o progresso – que já é um dos temas de *Grande sertão: veredas* (1956) – é mais intenso e se traduz em relatos com uma atmosfera agônica. Os contos de *Primeiras histórias* são um inventário de desgraças e pontuam com mais veemência o ressentimento com o fim das tradições e o soterramento de uma realidade. O mundo dos causos e o universo mítico do interior do Brasil são consumidos pela modernidade. Rosa (1962) lança luz sobre a impossibilidade de conciliação e sobre o descompasso entre o progresso à brasileira e o cotidiano esquecido e retirado. Regiões distintas do país estão separadas pelo progresso desequilibrado e por raízes culturais agora inconciliáveis. Ele aposta, então, numa lógica alternativa e quase incompreensível, a exemplo de “Pirlimpsiquice”. Resgata o olhar de deslumbramento para o prosaico, muitas vezes violento,

como em “Os irmãos Dagobé”. Ou reaviva, através da mente infantil, a desautomatização da vida, como o faz em “Partida do Audaz Navegante”.

Em *Primeiras estórias*, o escritor mineiro dá ênfase à descontinuidade entre a cidade e o sertão. A composição harmônica entre o arcaico e o moderno é a liga da linguagem de *Grande sertão: veredas*², mas cai em descrédito logo na sequência. Adquire um aspecto impróprio no conto “O espelho”³, por exemplo. A união de opostos dá a essa história um ar de almanaque filosófico e raso. O narrador é um intelectual que nasceu no mundo rural e tem um perfil um tanto lunático e deslocado. O enredo trata da busca de identidade desse provinciano, que, embora possua um conhecimento científico e formal, carrega em si convicções metafísicas próprias à sociedade e à cultura de sua origem. Há, sob essa ótica, um

² Argumento central de “A terceira margem sobre a qual equilibra Riobaldo”, de Homero Vizeu Araújo. Esse ensaio compõe o livro *Futuro pifado na Literatura Brasileira*, do mesmo autor.

³ Embora o elemento arcaico seja percebido por Guimarães Rosa como um dado positivo e reformador da realidade brasileira, numa leitura conservadora e ideologicamente mistificante do histórico, como analisa Ana Paula Pacheco em *Lugar do Mito* – o pareamento da dinâmica do Brasil profundo com o moderno parece mais bem-sucedido em *Grande sertão: veredas*, e, mesmo adquirindo certa cultura formal, Riobaldo não parece um sujeito em desagregação como o protagonista do conto “O espelho”. A integração do interior do Brasil em 1956 se apresenta como uma possibilidade, que deixa suas marcas de solução satisfatória na linguagem do romance de Rosa. Quando for escrever o conto chave da coletânea de 1962, a forma de se expressar do personagem mais propenso à cultura cidadina será desconjuntada e beletrista, soando artificial e mal resolvida. O avanço da cidade ou o êxodo (a influência do urbano) são mais decisivos e já são definíveis como menos equilibrados desde o sertão – que lamenta o avanço predatório e desigual. Nesse sentido, a resposta de Guimarães não aponta mais para a conciliação, mas para o reforço da conjuntura mítica e pré-capitalista do interior. Isso habilita a leitura metafísica de Alfredo Bosi, o qual define a canção tresloucada de “Sorôco, sua mãe, sua filha” como um anúncio da redenção. Bosi (2003, p. 40) escreve: “nas histórias de Rosa, os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha. Do poço do mais fundo desamparo as personagens de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, ‘A menina de lá’, ‘Sequências’ e ‘Substância’ emergem para um destino feliz ou consolador através do canto, da fala criadora, da saudade, do encontro amoroso. Relances poéticos e expressivos resgatam situações de pura necessidade e produzem um ato de suplência simbólica na cadência dos acontecimentos”. A consolação defendida interpretativamente pelo crítico e corroborada nessas narrativas é claramente uma consequência do desmantelamento do sertão com sua cultura e valores próprios, o qual passa a ser mais atingido pelas modificações do resto do país. O luto saudosista e o ressentimento com o desenvolvimentismo nacional reforçam, na superfície do texto, esse componente retrógrado e imaterial, o qual parece uma resposta às mudanças ocorridas ao longo da década de 60.

curto-circuito entre o pensamento cultivado pela crença nas energias extramundanas e a racionalidade que procura a coerência dos eventos do cotidiano. A visão conciliatória sucumbe. O desequilíbrio entre os estímulos do universo caipira e a razão urbana desencadeia um conflito de personalidade e um palavreado “sem pé nem cabeça”. Os conhecimentos da cidade atordoam o antigo modo de refletir sobre si e sobre o entorno. A experiência transcendental é almejada, mas a observação mágica do real é corrompida pelo nexó lógico-racional. A combinação irremediavelmente contraditória entre dois mundos acarreta uma perda da própria imagem, e a incompreensão subjetiva torna-se mote para o enredo epifânico.

O narrador do conto é o inverso de Riobaldo, e a sua crise evidencia os limites do projeto histórico e estético que *Grande sertão: veredas* representa. A linguagem que, em 1956, a força divina da vida agreste e a dimensão cosmopolita – por exemplo, com referências como Goethe, Thomas Mann e James Joyce – perde a liga e se vê desconjuntada diante da falta de perspectiva e lucidez do narrador de “O espelho”. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo repassa episódios numa exposição que equilibra estímulos de várias ordens, numa oralidade vivíssima. O dado particular e regional se transfigura numa representação com componentes comuns à humanidade. Os dilemas e trejeitos se organizam num emaranhado atemporal que combina o local e o universal. Tatarana receia o pacto com o diabo, que talvez tenha ocorrido, ainda que possa ter sido apenas um blefe. A aliança com o demo o desresponsabiliza da violência e dos assassinatos cometidos durante sua juventude. Ele não deixa de lado a sua formação mítico-sacral e a combina, sem muitos sobressaltos, com a dimensão lógico-racional, quando pensa sobre si, sobre o seu passado, e quando reconstrói a sua trajetória. Vive o conflito pessoal, mas não procura uma plausibilidade absoluta para as suas lembranças.

Quem age assim é o pseudocientista-com-um-quê-de-abilolado de “O espelho”. Ele busca, sem sucesso, o nexó entre a vivência de imigrante do campo e a massificação de informações da cidade, cujas direções são antagônicas. A fala dele aponta para o desconcerto, que se bifurca em referências inerentes à dimensão mítica e a uma retórica empolada e beletrista, num descompasso que nem de perto lembra a solução bem fechada de *Grande sertão: veredas* – em que o dado popular e as influências eruditas se encontram numa harmonia fina. Parecia que tudo iria dar certo num Brasil que tratava cordialmente das suas incoerências. Já o narrador

de “O espelho” se torna alguém diferente dos demais tanto nas ruas da metrópole quanto na sua terra natal⁴. Nesse sentido, o lugar da revelação íntima é o lavatório público, o que acarreta um barateamento da epifania do personagem – que se descobre num jogo de duplos. O desacerto se dá justamente quando o narrador combina culturas e visões próprias a lugares com desenvolvimentos muito apartados, num período de urbanização, com uma desigualdade visivelmente maior.

Ainda mais descrente dos benefícios da gana desenvolvimentista, o Guimarães Rosa dos anos 60 parece denunciar as limitações do viés político do litoral a partir do sertão. O luto com as perdas é intensificado devido às nefastas consequências do incremento excludente. As incongruências do Brasil ficam ainda mais claras e os sintomas da integração pifada irrompem na falta de noção do discurso filosofante de “O espelho”. As arestas entre as classes e o impulso industrializante deixam marcas no palavreado disperso do migrante. Em 1962, Rosa já ilumina os entraves e as consequências nefastas da marcha “civilizatória” e apresenta as contradições e os excluídos do capitalismo nacional. O experimentalismo linguístico e a ousadia especulativa e filosófica viram uma ladainha racionalizante sem nenhum cabimento. Não há mais conversa possível entre a cultura oral e a sabedoria de livros, as quais se encontravam nos dois dedos de prosa do romance vanguardista de 1956. Os dois Brasis estão cada vez mais distantes e ficarão ainda mais após o Golpe.

Avançando no tempo e pulando a barreira de 1964, diante do ambiente de recrudescimento da violência que desemboca em 1968, o ideal de emancipação da juventude e a resposta aos desmandos são criminalizados. No cerne da descrença na força perturbadora da cultura está a seguinte questão: “de que serve a hegemonia ideológica, se não se traduz em força física imediata?” (SCHWARZ, 2008, p. 89). Há, então, as representações de desagregação e as personagens guerrilheiras de Carlos Heitor Cony e Antônio Callado⁵ – que não creem mais no enfrentamento do regime por

⁴ Ver *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, de Ana Paula Pacheco (2006).

⁵ Roberto Schwarz comenta que esses dois romances refletiram, de maneira semelhante e com certas singularidades, sobre o papel do intelectual diante da ausência de um horizonte pós-Golpe. O filme *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha, se somariam às narrativas de Cony e Callado na representação de personagens que abandonam a luta de conscientização por um embate direto e armado.

meio da aliança entre classes ou por meio da expressão artística, as quais estão impedidas. A saída é pegar em armas.

O encerramento de *Terra em transe* (1967) sugere a luta armada como a última possibilidade de resistência, numa atitude individualista, suicida e desesperada. Em dado momento, Paulo Martins silencia um sindicalista e o deprecia como sendo um ignorante. A cena-chave deflagra a falsidade da expectativa do levante contra o retrocesso. A atitude antipopulista do protagonista é saudada pelo jovem e promissor compositor Caetano Veloso – que percebe no gesto um sinal de liberdade artística⁶. Não haveria mais necessidade de cantar o povo e as suas agruras. A atitude regressiva de Paulo Martins é compreendida como um gesto de independência pelo cantor baiano, crítico do sectarismo da esquerda e da violência da direita.

Porém, em dezembro de 1968, a denúncia das atrocidades e das mentiras é bloqueada completamente pela censura e pela perseguição a todos que não compactuavam com o *status quo* militarista. O gesto emancipatório das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, em 1964, continua sendo uma ameaça ao autoritarismo, que repete a violência de quatro anos antes – mas, agora, de maneira institucional, com a promulgação do AI-5. A arte modernista e/ou engajada, com algum interesse social, perde a hora e a vez. As oligarquias regionais e os estudantes são derrotados pelos aliados dos interesses internacionais. Saem de cena o populismo caudilhistas ilustrado e a gana revolucionária estudantil, e a burguesia tecnocrata entreguista assume o centro do palco. Agora não vale mais nem a aliança saudosista de Rosa nem a união de esforços para um país menos desigual de Coutinho, o negócio é o capital estrangeiro, e a máquina gira para triturar todos os refugados, sem promessas ou redenções reformistas.

Corte temporal: quase vinte anos depois.

1984. Com o afrouxamento do autoritarismo, o ambiente é de redemocratização e a expectativa é de renovação com o processo de reabertura política. Os ideais de uma maior justiça social estão postos e a militância se volta novamente para os quadros mais fragilizados da nossa sociedade. Os trabalhadores urbanos e os rurais se rearticulam em partidos e em organizações de luta direta. Nessa época, surgem o Partido dos

⁶ Roberto Schwarz analisa com minúcia a leitura de Caetano Veloso sobre esse episódio de *Terra em transe* em “Verdade tropical: um percurso do nosso tempo”, em *Martinha versus Lucrecia*, livro lançado em 2012.

Trabalhadores - PT (1980) e o Movimento dos Sem Terra - MST (1984). Intelectuais, setores progressistas da Igreja Católica e militantes de base comungam de um projeto de país mais igualitário e livre das injunções econômicas ou dos engessamentos arbitrários de qualquer ordem. A unidade entre classes, proibida pela ditadura civil-militar, renasce com mais força, mais definição e maior protagonismo dos de baixo. É nesse quadro que se inscreve o documentário *Cabra marcado para morrer*, cuja essência é a tentativa de recuperar a continuidade entre dois tempos, a memória cindida pela violência e os erros da esquerda organizada. Como escreve Roberto Schwarz, “o diretor, Eduardo Coutinho, retomava o seu trabalho, bem como as suas alianças de classe, transformando o tempo decorrido em força artística e matéria de reflexão” (SCHWARZ, 1985, p. 2).

A partir do exposto até aqui, no próximo tópico, procuramos identificar de que maneira o encontro entre símbolos universais – o cinema antenado e a prosa vanguardista – e a realidade do interior do Brasil geram resultados semelhantes nas construções estético-narrativas de *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*, isto é, sem nos esquecer das particularidades de cada uma delas.

De um lado, a comunhão de estágios do avanço social entre o interior e a costa, numa chave um tanto conservadora, num momento de efervescente celebração da modernidade; do outro, a comunhão de classe, numa chave revolucionária, anterior ao Golpe. O corte abrupto impede a sequência das filmagens e, em 1984, a as partes recuperadas que restaram do longa-metragem repensa a sociedade diante de um ambiente de reconstrução do Brasil. Fecha-se o ciclo do cinema barrado. Seja na prosa de Rosa, seja nas tomadas de Coutinho, estamos diante de um contato entre dois Brasis e entre duas culturas, que, por vezes, se encontram e nos demonstram sua força e os desequilíbrios da nossa terra.

Em *Grande sertão: veredas*, o encontro entre o médico e o sertanejo aponta para o lamento curioso de quem se ressentia com a perda da ambientação mítica e arcaica do banditismo jagunheiro. Já em *Cabra marcado para morrer*, o efeito do reencontro é componente de transformação artística e social – a qual remonta, sobretudo, aos anos 60, mas não perde de vista a janela democrática aberta no começo dos anos 80. Uma outra aliança visa à superação dos atrasos e das iniquidades a partir de uma união orgânica e horizontal.

2 Entre(vistas)

Em *Grande sertão: veredas*, o sertão nasce da conversa, da recordação – por vezes, atropelada – e da linguagem estilizada. O relato é um diálogo em que não é concedida a palavra ao interlocutor. É uma entrevista em que o narrador, o entrevistado, aparenta resolver as suas dúvidas, atentando para as reações silenciosas de quem deveria fazer as perguntas. Riobaldo está em frente de um desconhecido. Pode esperar o registro da sua história e rezear a censura de alguns pontos controversos dela, o que pode mudar o tom e influenciar a construção das suas lembranças, tal como ocorre em alguns momentos de *Cabra marcado para morrer*. O resultado mimético do livro de Rosa nos ajuda a compreender as consequências ficcionais inerentes ao relato fílmico, pois nem o romance é completamente fantasioso nem o longa-metragem é inteiramente real.

No documentário, é a câmera que produz o processo de teatralização: a *performance* do depoente e a ficcionalização do narrado. Não obstante, Eduardo Coutinho vai mais além, argumentando que não é a “presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão” (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 23). Em ambos, no romance e no filme, os efeitos da conversa entre estranhos são semelhantes, embora tenham suas peculiaridades.

O ex-jagunço e os camponeses de Galileia são visitados por homens da cidade – os quais possuem outra cultura e condição material. O médico de Jeep ou o cineasta de Kombi surgem e desejam conhecer a realidade regional, e ambos estão ligados diretamente ao esforço de recordação de seus interlocutores. Porém, em *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho está incentivando os homens e as mulheres de Galileia a descreverem os acontecimentos ocorridos nas filmagens de quase vinte anos antes. Ele busca animar a memória dos envolvidos na gravação e reconstrói o passado diante das lentes. Para isso, apresenta alguns *takes* rodados nas captações de 1964. Pegando a outra ponta, em *Grande sertão: veredas*, o vínculo entre o médico e Riobaldo é dado pelo encontro do acaso. Por isso, a lembrança parece ser instigada pela hipótese da conservação, do esclarecimento ou da reelaboração (seja pela oralidade, seja pela escrita do outro) de passagens da trajetória do jagunço, sem uma ação direta de quem escuta. É a ênfase recai sobre a criação da autoimagem do personagem-narrador.

Primeira pergunta: quais são as implicações, no formato de *Grande sertão: veredas*, do fato de Riobaldo relatar a sua biografia a um desconhecido? Talvez o sertanejo organize as suas memórias e as enquadre com determinados interesses, seguindo, assim, a nossa tradição de narradores (machadianos?) não dignos de confiança. Será que Riobaldo falaria do seu desejo por Diadorim se ela fosse mesmo um homem? As insinuações apaixonadas e sexuais não perdem de vista o desfecho em que constata a feminilidade do amigo. Ao longo do livro, o gesto dissimulado do atirador é muito significativo e bem construído, moldando-se numa forma de locução performática, cheia de vais-e-vens, de sugestões, falseamentos e sabedoria. A conversa entre o pistoleiro e o médico incorpora um jogo de atuação, e o falatório tem consequências na construção da imagem pessoal do protagonista. O que nos deixa sempre com um pé atrás sobre a autenticidade e a verossimilhança dos pensamentos e dos fatos. Ele tinha como saber que Diadorim era uma mulher? Um sertanejo de arma em punho assumiria sua bissexualidade a um estranho da cidade?

No caso de *Cabra marcado para morrer*, o efeito é semelhante, mas em chave oposta. Elizabeth Altino Teixeira conhece Eduardo Coutinho e partilha do mesmo posicionamento político-social dele. Ao longo dos dias de entrevista, ela passa por um resgate da militância e da própria identidade. O ápice da confiança e da conexão entre os dois surge na última cena. Nela, a líder comunitária se desmente⁷ e contesta o governo de Figueiredo e a falsa anistia concedida pelo ditador. Se esse discurso fosse feito por outro personagem, sem as convicções ou o gestual dela, poderia soar apenas como um eco dos estímulos diretos ou indiretos do cineasta. Porém, Coutinho compreende muito bem o peso da sua presença nas ações e nas falas de outros personagens⁸ e não esconde os nervos do seu filme. Não esconde

⁷ Ao longo do documentário, Elizabeth se pronuncia duas vezes, elogiosamente, ao governo de Figueiredo, seja por pressão do filho Abraão, seja por um receio das consequências de contestar o regime militar.

⁸ Sobre a influência na fala do indivíduo pobre, Eduardo Coutinho menciona: “há uma tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável. Isso não é verdade; essa pessoa que aparentemente não sabe de nada tem uma extraordinária intuição do que você quer... você é uma pessoa que vem do exterior. Essa é a razão pela qual os documentários, no Brasil, no geral, são muito chatos: é porque essa intuição prodigiosa do analfabeto ou do pobre torna-o consciente rapidamente do que o entrevistador quer. Então, se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também” (OHATA, 2013, p. 24).

que aquele discurso enfático também pode ser resultado do contexto e do relacionamento entre os camponeses e os forasteiros. Estão lá os microfones, as câmeras, os cabos, os assistentes de filmagem, que enquadram o cotidiano e participam quase em silêncio da conversa. Ele sabe do condicionamento que exerce no diálogo gravado e não oculta a sua intromissão. Enquanto o interlocutor de Riobaldo está quase apagado da conversa – ainda que seja de suma importância para entender as escolhas enunciativas do narrador – em *Cabra marcado para morrer*, o diretor encena os bastidores, imprescindíveis para o entendimento do momento de enunciação e para o resultado final, embora este seja imprevisível. Não esconde que os seus entrevistados já foram atores em outro momento nem que a filmadora os acompanha.

A dramatização do indivíduo de outra região e cultura é ponto importante de análise no cotejo entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*, por isso, não raro, a crítica percebe uma espécie de alterego de Guimarães Rosa na pessoa que escuta o ex-jagunço. Como o curioso interlocutor parece registrar a história contada, essa proximidade talvez fique mais latente. No *Cabra*, e em outros documentários, Eduardo Coutinho também se dramatiza e é mais um dos personagens, o que é explicitamente decisivo para o surgimento de alguns desdobramentos. Em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), Eduardo intermedeia o debate entre uma senhora descontente com as ações da polícia militar e as explicações de um soldado. A câmera, o microfone e a presença física de Coutinho constroem o policial e reforçam a legitimidade da denúncia da moradora da favela. O sujeito que está ali não é um dos moradores de periferia, com o qual o militar está habituado a lidar e para quem normalmente não presta contas. O cineasta cria um desconforto visível na dicção vacilante do policial, que age de maneira antinatural e foge do enquadramento da tela. Coutinho se posiciona ao lado da mulher que cobra mais respeito das autoridades de segurança e reforça a razão das demandas dela. Na montagem, não é apagada a intromissão, a cena do conflito está dispersa em várias partes do documentário, intensificando a disputa e a tensão da controvérsia. O soldado não tem coragem de ser agressivo e, visivelmente, se constrange com o registro das imagens. Por isso, não assume o *script* mais comum das forças de segurança naquelas circunstâncias e ouve as reclamações talvez como nunca houvesse feito antes. Quem sabe a caneta do médico que conversa com Riobaldo também lhe retire o papel

mais brutalizado que um coronel como ele costuma adotar no seu dia a dia. A relação de superioridade de quem possui a tecnologia constrange, nos dois casos, a violência de quem detém as armas, num jogo de poder, de modo que não podemos confiar nem um pouco no jeito franco e amigável do atirador de *Grande sertão: veredas*.

Em *Cabra marcado para morrer*, o conflito de opiniões e de posturas aparece com bastante ênfase na discussão entre Eduardo Coutinho e Abraão. O filho de Elizabeth, consciente da opinião de Coutinho, exige que a mãe faça elogios ao governo militar e cobra que o pronunciamento dela seja mantido na versão final. Com a atitude autoritária, Abraão impõe o seu ponto de vista, pois julga que o cineasta está fazendo o mesmo. Os dois estão disputando a versão ficcional da fala de Elizabeth, que interpreta dois papéis, o de mãe submissa e o de militante desencorajada.

A verdade dela ressurgiu e Coutinho reinterpreta a convivência transformadora do artista (não doutrinário), de quem ela havia se distanciado devido à repressão. Ele recompõe o quadro de alianças ao apresentar o resgate da identidade de Elizabeth, o que é uma implicação direta da refilmagem. O cinema inspira o pronunciamento dela, recupera o significado da sua vida e a liberta de parte dos traumas provocados pelo medo de ser presa. Ela se torna mais um dos resultados de um filme, que age sobre o real e influencia o resgate da líder comunitária. A cena de encerramento de *Cabra marcado para morrer* é a ponta que havia sido perdida com o retrocesso e a clandestinidade. Elizabeth volta a ser uma ativista do campo por interferência da narrativa e contra as vontades do filho Abraão. Esse final é uma espécie de pedra de toque da filmografia de Coutinho, pois concentra vários aspectos que serão desenvolvidos na sequência de sua carreira – tais como a atenção ao imprevisto, o respeito pelo silêncio e pelo contraditório e a busca pela espontaneidade possível. Coutinho precisa estar vivo em cena, porque a trajetória de Elizabeth e a do filme também é a sua própria. Acaba que ficar apenas nos bastidores se torna contraproducente diante desse seu engajamento criativo.

O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada. A partir desse dispositivo de base, Coutinho explorou, nos mais diferentes matizes, as habilidades expressivas de toda e qualquer pessoa, a fabulação dos personagens, as auto-encenações,

as expressões corporais e faciais no momento da fala, as modulações da língua portuguesa, a entonação, a força da oralidade, ou seja, a linguagem na prática, em ação, como campo de batalha, como objeto de disputa, como um conjunto de regras que pode humilhar, impor o silêncio, mas que também pode liberar (LINS, 2016, p. 45).

Em *Grande sertão: veredas*, o silêncio do interlocutor diante de Riobaldo aponta para uma saída mais cordial, em que o embate ou a consonância de mentalidades e de experiências de vida não estão dados explicitamente, seja porque o interlocutor concorda ou se deslumbra com o que é dito, seja porque se sente intimidado pelo homem-bom-de-mira-e-cheio-de-capangas. Por isso, a falação desenfreada de Riobaldo apresenta um viés intransigente: o monólogo reforça o caráter inflexível do pistoleiro que não abre espaço para objeções, ao mesmo tempo em que confere um ar cordial ao doutor, que não discorda ou se intromete no que é dito. Os representantes do litoral vão ao sertão e se rendem à importância das lideranças do campo, e a reverência de cada um deles tem o mérito de nos mostrar esferas ideológicas bastante díspares nas duas obras. De um lado, a exaltação de um homem que ascendeu socialmente e virou proprietário matando gente; do outro, a fibra de uma mulher que perde o marido assassinado e é perseguida, mas sem abandonar suas utopias. Em formas semelhantes, vemos compreensões de antagonismos similares por espectros diferentes. No fundo, a questão é sobre conceber os rumos, as localidades e uma interpretação de Brasil.

No *Cabra marcado para morrer*, as escolhas e os cortes são feitos por Eduardo Coutinho, o qual se distingue e se confunde com seu personagem. Em *Grande sertão: veredas*, os liames de casualidade e a cronologia, tão caros às narrativas tradicionais, são apagados, em parte, pelo narrador memorialístico, que confunde tudo numa vontade demasiada de contar sua versão da história a um viajante que pode ir embora a qualquer momento. O habitante da cidade (o do Jeep ou o leitor) se depara com o personagem do jagunço-filtrado-pelo-narrador-ex-jagunço e percorre a jornada sertaneja pelas palavras ditas, pelas imagens e pelas crenças deste. O pensamento, os códigos de conduta e o linguajar brasileiro são do passado, mas também do instante do diálogo-monólogo. Do mesmo modo, as angústias e as lembranças dos camponeses que Coutinho reencontra também são revividas no presente da entrevista. Porém, isso não é tudo. E, tanto no texto literário

quanto no filmico, a figura de um *narrador atrás do narrador*⁹ ou a do *narrador atrás do entrevistador* são fundamentais para o resultado artístico das duas obras.

A ação mais evidente do narrador atrás do narrador de *Grande sertão: veredas* está na estilização da linguagem de matriz caboclo-sertaneja. Até então, a fatia considerável e relevante da literatura nacional era composta no registro do português culto e urbano, linguagem tomada como sinônimo do tom universal e única possibilidade de alcançá-lo na literatura brasileira. Os desvios do padrão eram caracterizados como erro ou produto da ignorância “e, portanto, como identificador, na ficção, de personagens integrantes de grupos sociais inferiores” (DACANAL, 2013, p. 112). Na travessia literária proposta, o espectador se embrenha numa outra cultura, num outro modo de falar e de contar histórias, adentra lugares que (ao longo dos anos de desinteresse) criaram certa autonomia, seja na organização diária, seja nas suas manifestações culturais. Nesse sentido, a recriação linguística de *Grande sertão: veredas* ocorre a partir da variante sertaneja ou cabocla – a qual se nutre de outras línguas sem perder sua configuração essencial. A combinação de idiomas distantes (alemão, francês, espanhol etc.), pronunciados inconscientemente por Riobaldo, denuncia a presença de certa fresta entre âmbitos narrativos e de uma estrutura literária que articula variantes linguísticas muito distantes social e geograficamente.

O universo caboclo-sertanejo está sintonizado a uma perspectiva extrínseca a ele, uma visão da costa que não torna o interior exótico e rebaixado. Pelo contrário, esse ponto de vista sobre o sertão constrói homens fortes e idealizados, mais vivos na formação do lugar. Os personagens são resultado tanto do registro de aspectos reais, documentais, quanto da atitude imaculada e da face mítica, próprias a um imaginário medieval também

⁹ Nessa dualidade de narradores, tem-se em mente a referência de Roberto Schwarz à existência de um “narrador do narrador” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seria essa estrutura que selecionaria os momentos mais propícios e instigantes para que Brás pusesse “suas manguinhas de fora” (SCHWARZ, 2001, p. 83). Ela estaria, então, interessada em demonstrar a fisionomia e as atitudes próprias à arbitrariedade e ao perfil *volúvel* do personagem/narrador. Aqui “o narrador atrás do narrador” é de outro tipo e possui outra intencionalidade, digamos assim. No caso de *Grande sertão: veredas*, ele articula as referências literárias e as diferenças regionais de modo a gestar um mundo entre real e imaginário. Já, em *Cabra marcado para morrer*, a sua ingerência contribui para a construção de uma narração marcada pela dissonância de vozes e vivências entre tempos (1964-1984) e de experiências de engajamento político e/ou artístico.

advindo dos romances de cavalaria, e, como nessas novelas, o valor da lealdade é o mais prestigiado, tendo um sentido transcendente (CANDIDO, 2002, p. 130). O miolo dos companheiros de Riobaldo é forjado no viés mítico do texto (remontando obras literárias com contornos épicos), porém suas atitudes replicam, em chave realista, a dos bandos que tomavam de assalto as fazendas de gente muito rica. Há, então, duas componentes do mesmo cavaleiro: uma épica e outra factual, uma europeia e outra nordestina.

Por outro lado, o meio físico é um suporte, mas também a projeção da alma. O São Francisco é o eixo do sertão. O rio divide o mundo em duas partes, qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, a dimensão do fasto e a do nefasto. A margem direita apresenta a normalidade das relações e uma clareza (uma nitidez) da feição topográfica, que existe tal e qual o descrito. A margem esquerda apresenta a imprevisibilidade das relações humanas pautadas por lances sobrenaturais, isto é, sem que ela deixe de ser um lugar existente. Nesse sentido, Antonio Candido (2002) recupera a oposição entre um universo ordenado (universo mais lógico, racional e mais bem definido) e um contexto desordenado (ilógico, mítico e surpreendente), lugar do pacto, das transformações e dos povos misteriosos. De um lado, Joca Ramiro e, do outro, Hermógenes.

O Liso do Sussuarão é transponível e intransponível. Adesão do mundo físico ao estado moral do homem. O jagunço de Rosa é um guerreiro, cuja opção pelo roubo é rejeitada, embora caiba a coleta de tributos, as extorsões em dinheiro e as requisições de gado. Como a representação da terra, o homem jagunço “é e não é” de carne e osso, de modo que se deixam ver duas expressões de humanidade na construção da linguagem. Com efeito,

Em Grande sertão: veredas, há uma sofisticada posição de equilíbrio e conciliação: na voz de Riobaldo encontram-se o legado da cultura caboclo-sertaneja, experimentalismo linguístico e ousadia especulativa e filosófica. (...) “O método literário de Guimarães Rosa em certa parte consistia em tomar frases de clássicos e traduzi-las para o caipira, na linguagem e nas situações, o que se apresenta nas inúmeras alusões à bíblia, a Platão, Plotino, Dante e outros clássicos” (ROBERTO SCHWARZ apud ARAÚJO, 2014, p. 95).

O diabo congrega, por sua vez, a brutalidade, as referências literárias e a imaginação interiorana. E não se diminui a importância das forças metafísicas necessárias para se vencer as adversidades da aridez, da fome

e da traição. A força do homem se origina dos desafios diários da terra, em sentido amplo (combinação do real e do imaginário). Essa amálgama de fato e projeção íntima está composta no (e também pelo) narrador; no entanto, a ampla dimensão que ela adquire no romance lança luz sobre a estrutura totalizante do livro, que congrega os valores do Tatarana ao mesmo tempo em que sintetiza os lances eruditos do romance e organiza a orquestra de línguas e de vertentes entre o documental e o literário. Há uma arquitetura com uma lógica própria atrás do narrador que faz o concerto dos estímulos criativos, sendo a ambientação mágico-documental e a dicção do livro resultado desse arranjo.

A linguagem é o elemento de síntese produtiva de aspectos distintos da realidade nacional. O linguajar do sertão se combina perfeitamente com o inventivo e o culto, seja nos termos da oralidade vertiginosa, seja nas citações indiretas de obras canônicas: “Nem antes nem depois nossos antagonismos estiveram tão perto de uma conciliação: o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar seu ponto de solução” (BARROS E SILVA apud ARAÚJO, 2014, p. 94).

Nos documentários, o diretor Eduardo Coutinho não pode intervir morfológicamente ou etimologicamente nas palavras das pessoas, embora possa reestruturá-las. Com efeito, cria a sequência dos diálogos, estipula rupturas e descontinuidades neles, de tal forma que o trabalho nos bastidores também se torna fundamental para a criação e a compreensão do texto final. Nesse contexto, é importante salientar que – embora não possa fazer essa intervenção na construção morfológica do dito – Coutinho prefere filmar em regiões mais retiradas justamente pela maneira de falar dessas localidades¹⁰. O ambiente cinematográfico pode retirar a naturalidade desses espaços e os transformar em *set*, ainda que continuem sendo uma comunidade isolada no Nordeste.

O modo de narrar de *Cabra marcado para morrer* discerne uma arquitetura atrás das lentes, que persegue as divergências e busca representá-las. O filme apresenta dois narradores em evidência, compondo uma oposição de entendimento da militância e da arte. De um lado, há o

¹⁰ Ver a entrevista com Eduardo Coutinho sobre *Grande sertão: veredas*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSOQ7wAdSF8>. Nela, o cineasta despista o vínculo estético com *Grande sertão* ao mencionar ter lido essa obra uma única vez, logo depois do seu lançamento. O intuito de Coutinho ao fazer essas considerações parece ser mesmo o de enganar o espectador, pois recita passagens memorizadas das obras de Rosa, embora não se diga um leitor assíduo do autor e credite as citações a uma boa memória. Variando de temas, a questão central da entrevista será a linguagem, cuja importância é evidente nas explicações do que o documentarista leva em conta ao imaginar um filme.

intelectual engajado e atento ao contexto histórico, que se coloca em terceira pessoa, remontando à posição clássica da voz *over*; do outro, uma postura de igualdade e a fala desmarcada do personagem central, o qual se afasta do discurso onisciente e panfletário.

A fala de manual é encarnada por Ferreira Gullar, que narra e sintetiza a perspectiva do programa político do Centro Popular de Cultura (CPC), enraizado nos anos 60. O poeta assume a voz clássica do gênero documentário e a do ativismo jovem pré-Golpe. Predomina “a locução forado-campo (a voz *over* ou a voz de Deus). É a voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes” (RAMOS, 2014, p. 23). Essa terceira pessoa de Gullar é contrastada pela primeira pessoa de Eduardo Coutinho. O entrevistador é o enunciador da experiência de 1964 e encarna as propostas e os encaminhamentos do documentário em 1984, numa disposição de nivelamento e aprendizado com o outro. O discurso de Ferreira Gullar remete a uma esquerda que toma para si a autoridade conceitual de orientar os movimentos, pois sabe a verdadeira direção a seguir. Já a ação e a fala de Eduardo Coutinho estão inscritas na compreensão de um novo modelo de luta, menos hierarquizado, e na construção de uma sociedade que anseia por democracia.

A diferença de alcance e de formato dos dois discursos remete à relativa autonomia e discordância entre as diretrizes do CPC e a maneira de pensar dos cineastas, o que também vale quando o assunto são as escolhas estéticas. De um lado, certo conservadorismo artístico, cuja finalidade era a orientação e o alcance social mais amplo das obras; do outro, o cuidado do artista que escuta seus entrevistados sem *a priori* e sem distanciamentos. São, então, colocadas em xeque as generalizações da arte e da política, em troca de um olhar que escolhe os momentos singulares de interação entre indivíduos com condições de vida muito diversas, mas que convivem de igual para igual. Não se trata mais de conceber os homens e as mulheres com “‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe, de um grupo, de uma nação, de uma cultura” (COUTINHO, 2015, p. 225); pelo contrário, buscam-se a interação pessoal e a opinião do indivíduo de outra esfera social, o que pode ser amigável ou conflituoso, realístico ou ficcional. O conflito é a ferramenta e a gênese do *Cabra*, mesmo quando se trata da orquestração dos bastidores, e as palavras de Gullar e Coutinho são desafinadas propositadamente. Assim, o roteiro deste é recomposto numa montagem cuidadosa de Eduardo Escorel, produzindo uma narrativa de integrações e oposições.

A arquitetura atrás da voz de Gullar e do personagem Coutinho reencena os antagonismos entre gente da mesma fileira, alternando terceira e primeira pessoas. Há uma perspectiva mais clássica de cinema, composta pela voz externa, coletiva, ligada aos anos 60. Porém, existe uma outra mais moderna, própria à enunciação da experiência individual e a uma escolha de cinema renovado, numa sociedade também em renovação. É como se – entre a ficção interrompida e o documentário sobre o trauma – houvesse uma *redução da distância estética*, e o espectador fosse levado para trás do palco. Tudo ali é real e ficcional ao mesmo tempo. Anula-se a objetividade do gênero e não se idealizam os personagens por um olhar preconcebido de quem tem a única verdade.

Enquanto o cineasta contesta a posição paternalista para com os setores populares da sociedade (embora a voz em terceira pessoa a reestabeleça por vezes), o escritor mineiro também se desfaz do tom de superioridade social que estigmatiza ou subestima a expressividade e o modo de agir do sertanejo, embora a tensão entre essas vivências seja renegada. Ainda que os objetivos dos autores sejam distintos, a aproximação de *Grande sertão: veredas* e de *Cabra marcado para morrer* ilumina os procedimentos narrativos e estilísticos dessas duas obras, o que, por sua vez, lança um brilho sobre a diferença de ênfase dos movimentos histórico-estéticos de aproximação cultural e maior integração nacional, fortalecidos desde a década de 50, interrompidos brutalmente nos anos 60 e, de alguma forma, resgatados nos anos 80.

Considerações Finais

A cisão democrática em 1964 acarreta uma perspectiva desagregadora, cuja consequência mais evidente é o abismo entre a classe média e os empobrecidos. Após as primeiras mostras de decadência da ditadura brasileira, com a anistia e a reabertura, o país sofre da falta de um projeto coletivo (SCHWARZ, 1999). A pergunta é: *que rumo tomar depois de 21 anos de violência e fechamento?* Com o documentário *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho parece apontar para uma reflexão sobre as antigas alianças como possibilidade de superar os impasses, num caminho de reestruturação do país. Certo viés conciliatório do longa está ligado a um desenvolvimentismo social e democrático, que imagina algum tipo de unidade sem hierarquias.

As proximidades estéticas entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer* parecem nascer do fato de que os dois artistas reagem ou pensam sobre a construção de uma nova sociedade e sobre as desigualdades do Brasil. Por um lado, o encontro cultural e social aponta para um luto com a perda de um universo com valores apagados pela modernidade, dando, porém, em alto efeito estético, quando a tradição (oligárquica/sertaneja) e a inovação (modernista) se equilibram – essa deveria ser a síntese para Guimarães Rosa. Por outro, a união entre o documentarista e a camponesa destemida concentra em si uma perspectiva de transformação, interrompida sumariamente. Por conseguinte, estamos diante de dois ideais de Brasil: o das antigas oligarquias e o dos universitários, ambos derrotados pela ordem imposta pelos tecnocratas de fuzil e tanque.

Nas duas obras, a oralidade deslumbrante e a inventividade cosmopolita apresentam duas visões de mundo e dois Brasis apartados. A classe média encontra os de baixo (ou os arrivistas) sem reduzi-los a tipificações ou a facilitações artísticas; os intelectuais veem os homens e as mulheres populares sem os esquematismos condicionantes e livres de inclinações autoritárias, projetando uma troca que pode ser tanto saudosista quanto transformadora. Sempre inovadoras e modernas, na comparação, distinguimos uma ficção com um veio documental e um documentário com um lastro ficcional, ambas apresentando as veredas da nossa realidade.

Referências

ARAÚJO, H. V. A terceira margem sobre a qual se equilibra Riobaldo. In: ARAÚJO, H. V. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre, 2014. p. 85-95.

BOSI, A. Céu, inferno. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 19-50.

CALLADO, A. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002. p. 119-139.

CONY, C. H. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Record, 1997.

CABRA Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1:59 min). Publicado pelo canal Gameleira Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqonU>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GLAUBER Rocha – Terra em Transe (1967) – [Multi Subs]. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1:48min). Publicado pelo canal Clássicos da Sétima Arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9oSR06dQGjY>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GRANDE Sertão Veredas: Eduardo Coutinho sobre Guimarães Rosa. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal ZekitchaCostello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSOQ7wAdSF8>. Acesso: 20 dez. 2022.

COUTINHO, E. O olhar no documentário. In: LABAKI, A. (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

DACANAL, J. H. *Grande sertão: veredas*. Romances Brasileiros III: contexto, enredo e comentário crítico. Rio Grande do Sul: Leitura XXI, 2013. p. 142-174.

LINS, C. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, jan.-abr. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532016000100041. Acesso em: 15 out. 2019.

O DIA que Durou 21 Anos - Documentário Completo. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1:17min). Publicado pelo canal Desmistificando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fjwlN5s4vg>. Acesso em: 21 dez. 2022.

OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

PACHECO, A. P. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2013.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTA Marta: duas semanas no morro. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Marcus Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5LJZ-EDWVU>. Acesso: 21 dez. 2022.

SCHWARZ, R. O fio da meada. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2013.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.