



o eixo e a roda

Alex Alves Fogal	Elane da Silva Plácido
Ana Clara Magalhães de Medeiros	Elzio Quarema Ferreira Filho
Andre Klojda	Herbert Sousa de Araujo
Andréa Portolomeos	João Vitor de Paula Souza
Antônio Máximo Ferraz	Leandro Marinho Lares
Arthur Barboza Ferreira	Nilcéia Valdati
Augusto Rodrigues da Silva Junior	Rafael Lima Lobo dos Santos
Bárbara DelRio Araújo	Rafael Pansica
Brunna Pszdzimirski	Reginaldo Oliveira Silva
Cássia dos Santos	Renata Rocha Ribeiro
Cleidson Frisso Braz	Rosângela de Melo Rodrigues
Deyse Filgueiras Batista Marques	

Temática Livre

O EIXO e a RODA

V. 32, N. 1, jan./abr. 2023

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 Süsseskind (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: *Gustavo Silveira Ribeiro e Paulo Vinicius Bio Toledo*

SECRETARIA: *Setor de Publicações*

REVISÃO: *Textos revisados pelos próprios autores*

DIAGRAMAÇÃO: *Ana Paula Sanchez e Luísa Rocha Vasconcelos*

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
Seção de periódicos, sala 2017
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 Escatologia e mito cosmogônico na obra romanesca de Lúcio Cardoso
Escathology and cosmogonic myth in thenovel by Lúcio Cardoso
Cássia dos Santos
- 32 O tempo gnóstico como um dos princípios estruturadores de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho
Gnostic time as a structural factor in Campos de Carvalho's A lua vem da Ásia
Arthur Barboza Ferreira
- 48 *Esau e Jacó*, a história dos subúrbios machadiana: fisiognomias de um Brasil carnavalizado
Esau and Jacob, the history of the Machadian suburbs: physiognomies of a carnivalized Brazil
Ana Clara Magalhães de Medeiros
Augusto Rodrigues da Silva Junior
Rafael Lima Lobo dos Santos
- 66 A criança divina e a criança sertaneja: Aproximações entre Hermes e Miguilim
Divine child and "sertaneja" child: Approaching Hermes and Miguilim
Andre Klojda

- 84 Linguagem em deslocamento: a palavra-imagem na poesia de Marília Garcia
Language in motion: the word-image in Marília Garcia's poetry
Leandro Marinho Lares
Andréa Portolomeos
- 108 A sombra da terceira margem
The third bank shadow
Rafael Pansica
- 132 Diálogo entre história e literatura no romance contemporâneo de Maria José Silveira
Dialogue between history and literature in the contemporary novel by Maria José Silveira
Elane da Silva Plácido
- 150 Do desalento à renúncia libertadora: uma leitura de *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira
From dismay to the liberating renunciation: A reading of A cinza das horas, by Manuel Bandeira
Elzio Quarema Ferreira Filho
Antônio Máximo Ferraz
- 171 As ilusões do sujeito em crise: a narrativa de *A paixão segundo G.H.* e os limites da subjetividade na sociedade capitalista
The illusions of the subject in crisis: the narrative of A paixão segundo G.H. and the limits of subjectivity in capitalist society.
Bárbara DelRio Araújo
Alex Alves Fogal
- 186 A origem do mal: a tríade detetive-criminoso-vítima em *O sorriso da hiena*, de Gustavo Ávila
The origin of evil: the detective-criminal-victim triad in O sorriso da hiena, by Gustavo Ávila
João Vitor de Paula Souza

- 217 Capitu, a Gradiva de Bentinho
Capitu, the Bentinho's Gradiva
Reginaldo Oliveira Silva
- 235 A queda do falocentrismo sob a ótica do poema “o homem pelado parece triste”, de Bruno Molinero
The fall of phallocentrism from the perspective of the poem “o homem pelado parece triste”, by Bruno Molinero
Cleudson Frisso Braz
- 251 A voz crítica de Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*
The critical voice of Cecília Meireles in Romanceiro da inconfidência
Herbert Sousa de Araujo
Rosângela de Melo Rodrigues
- 272 Poesia mulher: traição e tradição modernista em Assionara Souza
Woman poetry: betrayal and modernist tradition in Assionara Souza
Brunna Pszdzimirski
Nilcéia Valdati
- 295 A aporia do trauma e a escrita da resistência: o passado que não passa em *O corpo interminável*, de Claudia Lage
The aporia of trauma and the writing of resistance: the past that doesn't pass in O corpo interminável, by Claudia Lage
Deyse Filgueiras Batista Marques
Renata Rocha Ribeiro

TEMÁTICA LIVRE



Escatologia e mito cosmogônico na obra romanesca de Lúcio Cardoso

Escathology and cosmogonic myth in the novel by Lúcio Cardoso

Cássia dos Santos

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Campinas, São Paulo/ Brasil

cassia23@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5013-5689>

Resumo: Tomando um conjunto considerável de textos de Lúcio Cardoso e reproduzindo trechos de seus artigos, dos *Diários* (2012), da *Crônica da casa assassinada* (1959), de manuscritos inéditos, de cartas, assim como fragmentos de entrevistas e depoimentos que concedeu, este artigo pretende apresentar o projeto ficcional do escritor mineiro em torno de uma cidade imaginária. A hipótese defendida é a de que o romance de 1959 integraria um grande ciclo que recebeu o nome de *Crônica da cidade assassinada* nos manuscritos dos *Diários* e cujo propósito seria narrar a história de decadência e destruição de uma pequena cidade, situada pelo romancista na Zona da Mata Mineira. O título do ciclo tem sido associado ao do romance, como se designasse a mesma obra, ideia que é contestada no texto.

Palavras-chave: Cardoso, Lúcio (1912-1968); romance brasileiro; criação (literária, artística etc.)

Abstract: Observing a considerable collection of Lúcio Cardoso's texts and citing excerpts from his articles, from *Diários* (*Diaries*), 2012, from *Crônica da casa assassinada* (*Chronicle of the Murdered House*), 1959, from unpublished manuscripts, from letters, as well as from fragments of magazines and the author's testimonials, this paper aims at presenting the author's fictional project regarding an imaginary city. The hypothesis defended is that the 1959 novel would integrate a significant cycle titled *Crônica da cidade assassinada* (*Chronicle of the Murdered Town*) in the manuscripts from *Diários* (*Diaries*), whose purpose would be to narrate the history of the decay and destruction of a small town, placed by the novelist in the Zona da Mata Mineira. The title of the cycle has been associated to the one of the novel, as if it refers to the same work, an idea that is questioned in the text.

Keywords: Cardoso, Lúcio (1912-1968); Brazilian novel; creation (literary, artistic etc.)

De todos os projetos idealizados pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), o da *Crônica da cidade assassinada* talvez seja o que mais ofereça elementos para a compreensão de sua visão de mundo. O título tem sido confundido com o do romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, como se designasse o mesmo livro. Projeto e livro não constituem, no entanto, a mesma obra e a não de percepção desse fato tem impedido que se reconheça o significado maior que o autor procurou imprimir à sua produção romanesca.

Já em 1988, quando do aparecimento do ensaio *Corcel de fogo*, Mario Carelli interpretou uma anotação sobre o projeto, existente no *Diário completo* de Lúcio Cardoso, como referente ao romance de 1959:

Desde *Dias perdidos*, Lúcio não cessa de pensar nesse retorno ao romance que lhe falta. E a maturação obsessiva intervém mais que nunca na preparação da *Crônica*. Numa paisagem, a pequena cidade de Barra do Pirai, “num dia de chuva peneirada e triste, pela mais triste e desalentada das cidades do mundo”, “vendo caminhar uma gente apagada e feia”, sente a necessidade de voltar a um personagem do romance que ainda não tem nome (Alberto, o jardineiro, provavelmente). (CARELLI, 1988, p. 181)

Também Júlio Castañon Guimarães, o pesquisador responsável pelo estabelecimento do texto da edição crítica do romance, lançada pela Coleção Arquivos da Unesco em 1991, entendeu que o mesmo apontamento do *Diário completo* reproduzido por Carelli no parágrafo acima remetesse à elaboração da *Crônica da casa assassinada*:

Nos originais encontra-se duas vezes a data “1953”. Mas já há referência ao romance pelo menos desde 1952. Datado de junho desse ano, lê-se no *Diário* de Lúcio o seguinte trecho: “Enquanto passeio, vendo caminhar uma gente apagada e feia, penso que seria numa cidade assim, num dia assim, que regressaria ao meu personagem sem nome de *Crônica da cidade assassinada*”. Com o título ainda sem a forma definitiva, pode-se perceber que a obra provavelmente estava em seus primórdios. (GUIMARÃES, 1991, p. 646)

Para essa ideia manifesta pelos estudiosos, além da semelhança entre os dois títulos, colaboraram os erros existentes no *Diário completo*, cujo organizador, de identidade ignorada, optou por alterar as datas das anotações existentes nos manuscritos, deslocando boa parte delas no tempo

e embaralhando os momentos de concepção de diferentes obras. As falhas do volume publicado pela José Olympio em 1970, dois anos após a morte de Lúcio Cardoso, já foram objeto de estudo em artigo acadêmico (SANTOS, 2008) e em ensaio com que Ésio Macedo Ribeiro apresentou os *Diários* que a Civilização Brasileira deu a lume em 2012, quando do centenário de nascimento do ficcionista. Não cabe aqui retomá-las, portanto, embora interesse reencetar o debate acerca da *Crônica da cidade assassinada*, considerando que ainda há dúvidas em torno do projeto e persiste a convicção de que seu título é somente uma variante daquele do romance de 1959.

Em artigo publicado em 2018 na revista *Manuscrita*, por exemplo, Frederico van Erven Cabala opera com essa hipótese, tal como Carelli, Guimarães e outros estudiosos haviam feito anteriormente, se bem que se questione, amparado em originais inéditos examinados em pesquisa no Arquivo Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sobre as relações que interligariam a *Crônica da casa assassinada* a outros livros inacabados do escritor mineiro.

Nesse sentido, um dos principais objetivos deste artigo é reunir e divulgar um conjunto de textos ligados a uma série idealizada por Lúcio Cardoso e centrada numa cidade imaginária: artigos publicados pelo autor, fragmentos de seus romances e de seus manuscritos inéditos, trechos dos seus *Diários*, de cartas enviadas por ele, de entrevistas que concedeu, bem como notas e textos escritos por terceiros, compõem o material a ser analisado. O propósito, como deve estar claro, é contribuir para uma avaliação mais precisa da sua produção, favorecendo o entendimento de que há um fio unindo planos e ideias gestados na década de 1930 à sua obra de maturidade, aqui compreendida como os romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*. A apresentação de todos os fragmentos em ordem cronológica possibilita, ademais, que se confira como o projeto foi sendo esboçado ao longo dos anos e permite que se depreenda como Lúcio Cardoso concebia o processo de criação literária.

Se vários dos textos ora reproduzidos já foram objeto de atenção em estudos anteriores, tendo sido transcritos em *Corcel de fogo* e em outros ensaios e teses de pesquisadores da obra cardosiana (DAMASCENO, 2012 e 2020; QUARESMA, 2007; SANTOS, 2005; VILELA, 2007, entre outros), o fato é que, com a livre consulta a diversos periódicos possibilitada pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram descobertos mais textos que ampliam o alcance da discussão.

O primeiro deles a ser comentado data do longínquo ano de 1937. Em abril desse ano, Lúcio havia publicado no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, o artigo “Romances...”, no qual afirmava que o Brasil era a “terra dos falsos romances”, livros que haviam traído a sua “natureza mais funda” para se converterem em “reportagens” (CARDOSO, 11 abr. 1937). Quatro meses mais tarde, no dia 8 de agosto, o escritor retomaria o tema em “Ainda sobre o romance”, porém, nesse segundo momento, não mais para tecer críticas aos autores seus contemporâneos, mas para expor suas ideias sobre o processo de criação romanesca. No texto, que, apesar de longo, é reproduzido aqui quase na íntegra, destacam-se algumas imagens tomadas de empréstimo ao livro do *Gênesis*, que convidam a pensar em uma espécie de *fiat lux* cardosiano:

Não vem diretamente de um acontecimento exterior e nem de uma emoção sofrida. Um dia, sem que saibamos como, ele está vivo dentro de nós e a sua realidade é tão grande que a nossa vida inteira parece ter sido vivida em função daquele momento. O nosso olhar desce então à procura das suas vertentes – e não é mais um pequeno fio que descobrimos na sombra, mas uma pesada massa d’água, uma rede de minúsculos rios que vêm se atirar nesse oceano pequeno, trazendo, no mesmo afã, desejos esquecidos, lembranças, sensações, restos de experiências alheias.

A luz começa a se fazer sobre este caos como no primeiro dia da criação. Dia a dia, depurando o que de melhor nos é oferecido, vamos abandonando pelo caminho a matéria inassimilável; não é raro que, após muito tempo, quando o romance já surgiu das trevas e toma corpo lentamente, um desses destroços, desses elementos rejeitados, surja de modo inesperado e imponha a sua presença imperiosamente. Como não tínhamos reconhecido que o seu lugar existia, que estava marcado muito antes mesmo dessa corporificação que se opera através das nossas mãos, do melhor que o destino nos confiou?

E outras vezes é no caminho que ele vai criando as suas forças, não como quem revolve as próprias lembranças para dar vida à criação, mas como esses rios impetuosos que vão arrastando na sua passagem as árvores frágeis do barranco, os casebres, os destroços, erguendo-os triunfalmente em pleno centro da correnteza. Dessa noite cheia de ruídos estranhos e gritos inarticulados, começam então a surgir seres vivos, alguns com os movimentos aprisionados em ideias que conduzem, outros livres, vivendo por sua conta, o caminho da experiência por que já tínhamos passado. Uns e outros levantam em nosso ser o seu campo de combate. Ei-los de posse dos nossos mais profundos segredos, usando deles como se fossem as suas

próprias armas. E não têm nenhuma piedade, lançando as frases como acusação à face do mundo, impotentes para refrear a sua cólera, denunciando vigorosamente essa pobre alma que se arrasta conosco na sua sonolência habitual e só aparece inteiramente à luz quando é para reclamar a sua dose de sofrimento e de prazer. Para estes seres ligeiros, ondulantes, cheios de gula por estranhos interesses, o pudor é relegado ao ser profundo, para dar vazão ao turbilhão que se revolve dentro deles. Não poucas vezes desconhecemos esse ardor com que procuram se impor e desconhecemos as suas próprias razões. Serão eles mais fortes do que nós, estarão vivendo uma vida autônoma, independente dos nossos desejos? Não, são apenas de uma realidade mais terrível, saturados da impiedade que durante tanto tempo os sepultou nas trevas. Querem gritar agora com suas bocas de paina, queimado o rastilho que até agora os enlaçou a uma vida escrava. Mas existem também alguns que são obedientes e dóceis. São aqueles que melhor conhecemos e cujo sofrimento vem se perpetuando através de dias infundáveis. Velhos conhecidos que escondem as suas mazelas por hábito, mostrando as mãos feridas no trabalho com um sorriso de piedade. Não são os que mais amamos, pois se refletem diante de nós como em um espelho. É que os preferiríamos revoltos, ardentes, fascinadores como os outros – mas que fazer se eles refletem apenas uma atitude carregada de resignação? É assim que sobre o caos a luz do dia cresce e o sol começa a brilhar. Em nós, as suas raízes são tão profundas que se confundem com a nossa própria carne. Qual dos dois tem mais realidade, quem existe, nós ou o romance? E não é raro que só o romance exista. Ele exigiu o seu preço em sangue. Exigira que aceitássemos a solidão imposta pela vida e que provássemos o sabor de todas as renúncias. Só assim o seu corpo aparecerá inteiramente nu à luz do dia. (CARDOSO, 8 ago. 1937)

Com seu sangue, o escritor dá vida ao caos e o romance ganha sua existência. Surgindo de um fio de água que deságua em um pequeno rio, o qual se junta a tantos outros até se converter em um caudal impetuoso, capaz de arrastar tudo à sua passagem para chegar ao oceano, o romance nasce. O relato da sua gênese faz pensar numa força incoercível e merece ser confrontado com uma conhecida passagem dos *Diários* de Lúcio Cardoso, datada de 8 de fevereiro de 1951 e transcrita páginas adiante. Por ora, e para que se dimensione melhor toda a questão, importa assinalar o que Mircea Eliade observou sobre o ato de criar:

Toda história mítica que relata a *origem* de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação”. (ELIADE, 2002, p. 25, grifos do autor)

Aceitando que a cosmogonia se constitua como o modelo para toda espécie de criação, cabe ressaltar que o mundo a ser concebido pelo romancista mineiro não irá ultrapassar os limites da cidade. É essa, entendida como um pequeno cosmos, o que atrai o seu olhar e o interessa, como sugere este outro texto escrito na mesma época e intitulado justamente “Uma cidade”:

No alto, quando o caminho [se] detém e a serra desce vertiginosamente no meio da bruma, contemplo o calçamento da rua irregular e examino detidamente as fachadas silenciosas. É quase impossível acreditar que exista vida nesse lugar – nem um riso, nem um sinal, nem uma voz. Apenas esse contínuo marulhar do rio e os coqueirais se movendo sob um vento que parece cada vez mais vagaroso.

De onde eu conheço esse aspecto frio, essa expressão adormecida das casas, não me lembro: sei apenas que essa sensação insinuante e fria vem de muito longe, de dias tão remotos que para mim é impossível precisá-los na curva do tempo. Contemplo de novo as fachadas tristes, de onde escorre[m], pelas fendas abertas na calça arruinada, tufo de grama verde que se agitam silenciosamente.

Todas as cidades têm o seu momento de vida – todas elas, por mais velhas e por mais profundo que desçam nesse sono doloroso das vilas decadentes, todas elas têm o seu instante, ou quando o sol arde no alto ou quando a noite começa a descer. A vida se insinua então nos corpos envelhecidos dos seus prédios e, para quem os contempla neste instante, há uma secreta harmonia nessas pedras que vão se desmantelando e nesse vago aniquilamento que começa a envolver as coisas. Depois, quando já é noite completamente, elas voltam à sua agonia – pálidas, tristes, sem coragem para se imporem definitivamente, submergindo na bruma, como se o único desejo que restasse fosse realmente aquele – desaparecer.

Só esta cidade onde vim parar agora, só ela não possui esse grande momento – só ela se esqueceu de que é necessário levar a vida avante até o último instante. Impregnada pelo frio, desmancha-se lentamente ouvindo o doce rolar do rio.

Da minha janela, beirando quase a água que desce sobre as pedras, contemplo agora as mesmas casas que vira ao entardecer. As vezes

existem, o ruído soa nos ares, as criaturas atravessam devagar a vasta estrada cheia de poeira. Mas a cidade continua morta. Tenho a impressão de que algumas pessoas se perderam e se reúnem agora em torno de ruínas, indecisas sobre o destino a seguir. (CARDOSO, 5 set. 1937)

Essa cidade morta, que chama tanto a atenção de Lúcio a ponto de escolher descrevê-la em uma crônica, não se mostra somente decadente, entretanto; ela perdeu o seu “momento de vida”, momento que o autor identifica em todas as outras cidades e corresponde ao instante em que elas despertam de seu sono doloroso para vibrar emitindo seus derradeiros sinais. Como se verifica, o intento do ficcionista, já nesse período, parece ser o de apreender os últimos dias de vida de um desses lugarejos quase perdidos no interior do país, ou, talvez, de mais de um deles. É isso o que leva a pensar o texto parcialmente transcrito na sequência, datado de sete anos mais tarde, e no qual ele aludiria não a uma, mas a várias cidades, pobres e pequenas cidades que avistou das janelas de um trem, perguntando-se quem ousaria surpreender e narrar seus segredos:

O terceiro e último tópico não é mais sobre literatura, mas sobre cidades que vi pela janela do trem, um dia destes, encolhidas como os subúrbios de Carlos Drummond de Andrade. Ou melhor, não encolhidas, mas estateladas ao frio da noite, pobres e sem conforto, agonizando na tristeza de um destino sem remédio... Quem ousaria cantar o segredo dessas áreas perdidas, desses muros tão brancos no silêncio da noite, dessas várzeas sem plantação, desses olhos – tão moços, tão ardentes, apesar de tudo! – desses olhos que se colam à vidraça do trem, como se quisessem sugar, no espaço de um minuto, todo o calor da vida que jamais tiveram? (CARDOSO, 20 set. 1944)

Mas é nas páginas dos seus *Diários*, alguns anos depois, que a ideia de contar a história de um vilarejo fictício, situado em Minas Gerais, seria mais bem delineada. A primeira menção à nova empreitada encontra-se em um apontamento de 14 de agosto de 1950:

Projetos de trabalho, é claro. Mas apenas projetos. Não desisto contudo de começar o longo romance que imagino, a história de uma cidade talvez, com suas ruas, suas casas, seus tipos raros acautelados à sombra de antigas janelas coloniais... (CARDOSO, 2012, p. 293-294)

Na referência seguinte, datada de 30 de janeiro de 1951, fica evidente que o escritor já se dedicava à redação de um longo romance, empenhado em transpor para o papel as imagens fantasmáticas que o obsedavam:

Sinto dia a dia o romance dilatar-se em mim – dilatar-se ao máximo, a ponto de transbordar e começar a ser outra história. E é estranho: quando o silêncio se faz em torno, verifico o levantamento dessas paredes, desses becos, dessas casas fantasmais que se erguem do nada, dessas paisagens ao vento, desse pequeno mundo inexistente de que conheço o mais ínfimo odor, a mais humilde fenda na parede, a luz que bruxuleia na maior distância – e que, no entanto, como nos delírios dos toxicômanos, só existe dentro de mim. (CARDOSO, 2012, p. 331)

A anotação subsequente acerca da elaboração do romance – de 8 de fevereiro de 1951 – seria ainda mais elucidativa do projeto que tinha em mente e bastante reveladora do quanto esse já amadurecera desde que começara a ser idealizado:

O plano do romance¹ avança. Já agora, transpostos os limites da novela, derrama-se numa vasta extensão e, unindo-se a ideias antigas (todo eu sou o mapa antigo de um romance que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as ideias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...) converte-se numa série inteira: o velho, o nunca abandonado *Apocalypse*, que já mudou de nome várias vezes. Durante o dia inteiro caminho, imaginando situações após situações e, lentamente, as figuras continuam a emergir do fumo. O panorama é o de uma cidade, uma cidade inteira, com suas praças e cantos sombreados, suas velhas casas onde se escondem ainda tonéis de vinho, pipas portuguesas, com suas varandas que já não retinam mais ao rumor dos bailes, seus mexericos e seus tipos peculiares. Imagino que nessa cidade as paixões rivais se entrecrocaram sem descanso; enquanto os idílios antigos esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancores, os novos repontam, e se desenvolvem à sombra dos jardins que nunca cessam de florescer. As lutas se sucedem e, num ritmo largo, se bem que acelerado, o mesmo vento de insânia e crueldade percorre as suas páginas. (Ó suprema ambição! Mas sonhar já é um prêmio compensador a tudo o que não obtemos...)

¹ Ésio Macedo Ribeiro, o organizador do volume dos *Diários* (2012), registra que, nos manuscritos da obra, consta a palavra *Apocalypse* no lugar de “romance”.

Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna[m] inerte e sem viço para o futuro. Bem sei como será difícil levar avante semelhante plano. Mas quero que a cidade ressuscite e se levante claudicante de suas ruínas, enquanto o sino faz rolar através das encostas suas primeiras badaladas desde que o esquecimento amortalhou aquelas ruas. Nas lágrimas dos ressuscitados, imagino ver não o emblema de uma vitória, mas de uma esperança, que é como um vento saudável e novo sobre as terras requeimadas... Para povoar este pequeno mundo, imagino seres duros e intratáveis – seres habitados por todos os crimes, por todas as redensões. Suas paixões devem ser impetuosas e eloquentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição. (CARDOSO, 2012, p. 334-335)

Para que esse trecho dos *Diários* possa ser compreendido em toda a sua relevância, algumas considerações se impõem. A primeira delas diz respeito ao “velho, o nunca abandonado *Apocalipse*”, que, em 1951, já havia se convertido em uma série inteira. Sabe-se que, quando publicou o seu terceiro romance, intitulado *A luz no subsolo*, no ano de 1936, o autor o apresentou como o primeiro de uma trilogia chamada *A luta contra a morte*, cujos demais volumes seriam *Apocalipse* e *Adolescência*. Esses dois romances, contudo, nunca foram finalizados, tendo Lúcio Cardoso desistido da formulação do primeiro deles no ano de 1937, como permite concluir a leitura de uma carta ao amigo Érico Veríssimo, na qual confessa ter interrompido a escrita do livro por julgá-lo “excessivamente ‘intelectual’, antipático, pretensioso e besta” (CARDOSO, 1 jan. 1995). Os planos ligados à obra não foram, porém, descartados e foi aparentemente nesse período que Lúcio começou a cogitar de fazer do romance um ciclo inteiro ambientado em uma mesma cidade. A crônica de 5 de setembro de 1937 já o sugere, sobretudo na alusão ao chamado “momento de vida” que o pequeno lugarejo visitado não era capaz de exibir e que Lúcio possivelmente gostaria de surpreender. Desperta também atenção a semelhança entre as palavras e imagens empregadas em 8 de fevereiro de 1951 e aquelas do texto de 8 de agosto de 1937, no qual o ficcionista retratara a gênese de um romance: tem-se novamente alusão ao pequeno fio de água que se transforma em um rio caudaloso, há mais uma vez referência à topografia desse território interior, de onde brota a criação literária.

O apontamento existente nas páginas dos *Diários* igualmente patenteia o quanto o destino da pequena cidade imaginária esteve, desde o princípio, condicionado ao aniquilamento, à ruína, à destruição, o que condiz com o título pensado para o livro do qual se origina todo o ciclo: *Apocalipse*. Acompanhar os últimos instantes de vida dessa cidadezinha mítica, com seus moradores mergulhados na loucura, na crueldade, no crime e na corrupção, é o desejo do romancista, mas, para fazê-lo, ele precisa, antes de mais nada, inventá-la, dar vida a esse pequeno universo e às criaturas que nele habitam, encarnando o papel de um demiurgo. Planejar, esboçar, conceber e gerar para, depois, ferir, arruinar, destruir e exterminar: são esses os verbos a serem conjugados pelo escritor na elaboração de sua escatologia em forma de romances. Não se pode perder de vista, portanto, o quanto os mitos cosmogônico e escatológico se encontraram entrelaçados no projeto da *Crônica da cidade assassinada*.

Oriundo de Minas Gerais e de tradicional família católica, Lúcio Cardoso vivenciou, em relação a Minas e à sua fé, uma relação ambígua e atormentada. O mesmo Lúcio que, em entrevista de 1946, ressaltaria o que de visceralmente mineiro havia em si e no que escrevia (CARDOSO, 10 nov. 1946) era aquele que provocaria escândalo nos espíritos mais tradicionais ao apregoar, em depoimento de novembro de 1960, que seu inimigo era Minas Gerais e que queria destruí-la (CARDOSO, 25 nov. 1960). Como bem soube resumir Hélio Pellegrino, pouco após a morte do ficcionista, esse, “modelado na origem por uma estrutura decadente e autoritária com a qual, por uma parte, se identificava, consumiu-se no afã de combatê-la, ao mesmo tempo que a ela se rendia” (PELLEGRINO, 6 out. 1968). Defensor de “um cristianismo violento e antieclesiástico” (LIMA, 1969, p. 164), Lúcio ainda se mostraria identificado, em apontamentos registrados nos *Diários*, com o Deus inclemente do *Antigo Testamento* e do *Apocalipse* (CARDOSO, 2012, p. 384).

De posse desses dados, torna-se mais fácil depreender a visão que sustentava todo o projeto, no qual o próprio processo de redação do romance era entendido como uma cosmogonia e em que o mundo a ser criado, no universo da ficção, já nascia perto da sua extinção, em agonia, vibrando em seus últimos estertores, para, depois de morto, experimentar a ressurreição. Ainda assim, pode ser iluminador recorrer, uma vez mais, às observações de Mircea Eliade em *Mito e realidade*:

A ideia de que a perfeição estava no princípio parece ser muito antiga. Ela é, em todo caso, extremamente difundida. É uma ideia, por outro lado, que pode ser indefinidamente reinterpretada e integrada nas inumeráveis concepções religiosas. Teremos oportunidade de discutir algumas dessas apreciações. Mas podemos adiantar desde já que a ideia da perfeição dos primórdios desempenhou um importante papel na elaboração sistemática dos ciclos cósmicos cada vez mais amplos. O “Ano” comum foi consideravelmente dilatado, dando nascimento a um “Grande Ano” ou a ciclos cósmicos de uma duração incalculável. À medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a ideia da perfeição dos primórdios tendia a implicar a seguinte ideia complementar: *para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos*. Em outros termos, para a obtenção de um começo *absoluto*, o fim do Mundo deve ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*. A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial. (ELIADE, 2002, p. 51, grifos do autor)

Cabe ainda sublinhar que, entre setembro de 1937, quando interrompeu a redação do *Apocalipse*, e fevereiro de 1951, quando tratou do ciclo nas páginas dos *Diários*, algumas notas foram divulgadas em colunas literárias dando conta de que o romance estava prestes a ser publicado. A revista *Sombra*, no seu número de junho/julho de 1941, previu o aparecimento do livro ainda naquele ano; também o *Diário de Notícias*, no dia 3 de agosto desse mesmo ano, informou que Lúcio Cardoso estava trabalhando nos seus últimos capítulos. Apesar desses anúncios, o fato é que a obra não veio a lume e, cinco anos mais tarde, novas referências a ela foram feitas no *Correio da Manhã*, na revista *Visão Brasileira* e na já citada *Sombra*, que, no número de julho de 1946, citava *A professora Hilda* e o *Apocalipse* como os próximos lançamentos do ficcionista.

A pesquisa realizada nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional não identificou outras menções ao romance, mas revelou a outros livros. Em 18 de maio de 1952, a *Tribuna da Imprensa* noticiou que Lúcio havia anunciado “um grosso romance de 900 páginas,

intitulado *O viajante*” (NOTÍCIAS..., 18 maio 1952). Ora, esse também fora citado nos *Diários* na mesma época em que o autor aludira à retomada “[d]o velho, [d]o nunca abandonado *Apocalipse*” e é interessante verificar como, nesses meses, ele parece ter oscilado entre o projeto do ciclo e o do *O viajante* até que ambos acabassem se fundindo e se transformando em uma coisa só. Em 7 de janeiro de 1951, no primeiro fragmento relativo ao romance, Lúcio destacara que o escrevia “com o mistério e a lentidão de quem abrisse aos poucos uma janela para uma paisagem inteiramente agreste e desconhecida” (CARDOSO, 2012, p. 321). Outras alusões seriam feitas em apontamentos de 13 e 25 de janeiro, nos quais se lamentava pela dificuldade em dar prosseguimento ao livro, o que parece fazer sentido se se considerar que, dias depois, em 8 de fevereiro, ele já se achava totalmente entregue à composição do *Apocalipse*.

A chegada do mês de agosto demonstraria, entretanto, que *O viajante* passara a ocupar de novo a sua atenção, pois, no dia 17, ele afirmaria tê-lo recommençado. A despeito dos esforços, a redação não fluiria como o desejado e, no dia 1º de outubro, Lúcio comentaria ter reiniciado novamente a elaboração do romance, num plano completamente diferente dos anteriores. Finalmente, no dia 29 desse mesmo mês de outubro, o romancista registraria suas impressões da passagem pela cidade de Barra do Piraí, citando a personagem sem nome da *Crônica da cidade assassinada* no trecho erroneamente atribuído a 23 de junho de 1952 no *Diário completo* e parcialmente reproduzido no princípio deste artigo.

A partir de então, seriam as pequenas notas não assinadas e veiculadas em colunas literárias que permitiriam acompanhar a evolução dos seus planos. Cerca de um ano depois da notícia publicada na *Tribuna da Imprensa*, surgiria nova referência a *O viajante* em texto da revista *Flan*, com o qual se tornava evidente que o escritor acreditava estar dando início a uma nova fase em sua carreira:

Lúcio Cardoso chega às vésperas de completar quarenta anos disposto a encetar um grande programa de realizações literárias. Para isso, já declarou a alguns amigos que se iludem todos aqueles que o dão como homem liquidado, incapaz de renovar-se em qualquer direção. “Pois só agora é que vou começar a minha obra”, diz o novelista, acrescentando que os seus livros, até hoje, não passam de ensaios, em busca da expressão que vai agora usar. O seu programa, ao contrário do que sucedeu no passado, está bem restrito quanto a gêneros: inclui,

sobretudo, o romance e, nesse capítulo, já compôs a sinopse de uma obra em dez volumes dos quais o primeiro – *O viajante* – já está pronto. Lúcio Cardoso, para tanto, tomou a precaução de fugir do Rio, comprando uma pequena fazenda no município fluminense de Silva Jardim, onde se ocupa da criação de gado e outros misteres rurais. O primeiro livro do romancista mineiro, a aparecer proximamente, será, todavia, o alentado volume (400 páginas) do seu *Diário*, que contém revelações capazes de abalar os meios literários e outros meios... (PORTA..., 3-9 maio 1953)

Embora a nota da revista *Flan* indicasse o término de *O viajante*, isso não correspondia totalmente à verdade, como o tempo se encarregaria de mostrar. De todo o modo, interessa salientar aqui a ideia expressa pelo autor de que a obra que produzira até então não passava de um ensaio, de um esboço para os livros que ainda iria desenvolver. Essa mesma convicção reapareceria seis meses depois em nota da *Revista da Semana*, na qual a expressão *roman-fleuve* passou a ser empregada para designar o ciclo de romances sobre a cidade imaginária:

Homem de múltiplos caminhos, dono de uma aventura interior complexa e por vezes dramática, Lúcio Cardoso voltou-se logo para o romance introspectivo, tendo neste rumo construído uma obra que ficará como um dos mais importantes monumentos da nossa ficção. *Salgueiro, A luz no subsolo, Mãos vazias, Dias perdidos, O desconhecido, Inácio, A professora Hilda* são romances e novelas de dimensões metafísicas, nos quais o homem, devorado por suas paixões fundamentais, busca *en gémissant* a estrada real que o conduza para um destino de luz e plenitude. Apesar da importância da obra que realizou, Lúcio Cardoso a considera como um exercício, uma tomada de fôlego para o seu depoimento definitivo de romancista. Agora, segundo declara, é que chegou o momento de escrever os seus verdadeiros romances, aqueles que trarão a sua visão madura e acabada do mundo. Para tanto, vem tomando medidas de ordem prática, indispensáveis à obtenção daquela “calma que Bilac não teve para envelhecer”: deixará, por exemplo, o Rio de Janeiro, tendo já adquirido uma fazenda no Estado do Rio, a duas horas de automóvel da Praça Mauá. Aí vai residir o romancista, e seu dia será dividido entre as atividades literárias e agrícolas. Como escritor, pretende realizar um *roman-fleuve*, do qual já estão elaborados os três primeiros volumes. O ciclo romanescos tem como objetivo o levantamento vital de uma pequena cidade do interior, nas três dimensões do tempo

(presente, passado e futuro). Como fazendeiro, vai dedicar-se à fauna e flora do estilo: criação de porcos e galinhas, plantações de milho, bananas, etc. etc. (ESPELHO..., 21 nov. 1953)

O termo *roman-fleuve* também ressurgiria em carta a Daniel Pereira, datada de 26 de maio de 1954, quando Lúcio iria recordar ao editor o velho projeto do *Apocalipse*, convertido em uma série em vários volumes dos quais estariam prontos, segundo ele, a *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*:

Queria conversar com você, e especialmente sobre a *Crônica* que finalmente tenho quase terminada na sua terceira versão. Não sei se você se lembra de uma coisa que anunciei há muitos anos, o *Apocalipse*, logo depois que publiquei *A luz no subsolo*. Pois bem, com o correr do tempo mudou-se ele para um *roman-fleuve*, em vários volumes, e é um trabalho que considero a minha melhor coisa, a mais bem-realizada. Fiz questão de assinalar no fim de *O enfeitado*, que é de 1947, e que a *Crônica* é de agora. Queria sua opinião sobre o interesse de José Olympio – que tenho visto de vez em quando, na rua – sobre sua publicação, para o ano que vem. Poderia entregá-lo por exemplo em janeiro. Só há uma complicação: há dois outros, imediatos, que se seguem a ele e que também se acham prontos. Portanto, queria saber também sua opinião, a mais precisa que for possível sobre este ponto: haveria possibilidade de serem editadas as três obras (no caso a *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*) ou José Olympio publicaria apenas uma? Que acha você? Para mim, e como *reaparição* de verdade, a publicação das três seria formidável. Uma grande oportunidade, que me faria recuperar todos esses anos de inatividade².

Se, por um lado, a carta a Daniel Pereira comprova que o *Apocalipse* e *O viajante* haviam se fundido em um único e mesmo projeto, por outro, propicia a errônea impressão de que Lúcio Cardoso estava prestes a finalizar a sua tão desejada trilogia, destinada a marcar o começo de todo o ciclo. Ora, sabe-se, por meio de uma anotação existente nos *Diários*, que, somente em julho de 1957, os originais da *Crônica da casa assassinada* seriam entregues à editora José Olympio (CARDOSO, 2012, p. 425), se bem que, já em abril desse ano, ele assegurasse que a obra havia entrado no prelo:

² Carta de Lúcio Cardoso a Daniel Pereira. S. l., 26 maio 1954. 1fl. Disponível para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Não sei falar do que fiz, mas em compensação gosto imensamente de falar no que vou fazer. Mesmo que não faça nada, acho extraordinário poder imaginar histórias, mesmo que elas não se convertam em literatura. Ao todo, imagino escrever ainda uns cem romances. Todos eles já catalogados, com nomes e pedaços já escritos. Pode ser, no entanto, que escreva apenas um. Isto quer dizer que não consigo imaginar a vida sem escrever, apesar de ser exatamente o contrário do que se chama um homem de gabinete. Tudo o que se vive, para mim, é um grande romance que está sendo escrito. O grau de intensidade da história depende de nós. Ou da nossa coragem, é claro.

[...]

Como sugestão da entrevistadora, uma pequena propaganda do meu livro atualmente no prelo. É ele o desdobramento do primeiro capítulo de um dos cem romances que pretendo escrever, e que antigamente chamava-se *Apocalypse*. Hoje, não gosto mais desse título. Mas ainda não achei outro que o substituísse. Como sempre é uma crônica de uma cidade ideal, da província, em Minas Gerais. Romance, para mim, tem de acontecer em Minas Gerais. Mas compreendo o dos outros, e quase sempre gosto das paisagens do Sul ou do Norte. (CARDOSO, 7 abr. 1957)

A essa primeira entrevista concedida à coluna “Valores da literatura brasileira”, iriam se suceder outras, que contribuiriam com mais elementos para a compreensão da série de obras sobre a cidade fictícia:

– 100 romances?

(1) Sim; 45 esboçados, 3 quase prontos e um entregue a José Olympio para a publicação.

– *Crônica da casa assassinada*?

(2) É o primeiro. Levei quatro anos para concluí-lo. Não sei quanto tempo levarei para escrever os outros ou se terei tempo para isso; não importa.

[...]

– Depois de *Crônica da casa assassinada*, os três livros seguintes que você disse quase terminados, já têm títulos?

(15) Sim, são: *Retrato do viajante*, *Réquiem* e *O menino e o mal*.

– Qual a relação entre estes romances?

(16) *O menino e o mal* são três novelas curtas. Todos estes livros, no entanto, formam um só: a crônica de uma cidade idealizada e situada por mim em Minas Gerais. A *Crônica da casa assassinada* é apenas uma introdução, não é um livro, é uma sequência.

– De 630 páginas...

(17) Apenas um começo. Não sei se terei forças, persistência e suficiente entusiasmo para ir até o fim. Sonhei uma melodia. Pensei vê-la desenrolar-se de mim, solene e fúnebre. Talvez tenha me iludido e seja necessário recomeçar tudo de novo. Não importa. Meu despuddorado orgulho é confessar que ainda me sinto moço para todas as audácias. (CARDOSO, 21 set. 1957)

Em entrevista ao amigo Walmir Ayala, em abril de 1958, o projeto do ciclo seria novamente sublinhado, ainda que o escritor só expusesse detalhes daqueles que deveriam ser os seus três primeiros romances:

A ideia inserta neste trecho que recolhemos do *Diário* (IV volume) de Lúcio Cardoso se objetiva plenamente neste seu novo romance *Crônica da casa assassinada* e que, segundo o autor, inaugura sua obra definitiva. Sobre a origem deste romance, diz-nos L. C. : “É o primeiro de uma série de romances que não se prendem pelos personagens, mas pela paisagem. Quantos? Não saberia responder, ou responderia: 50, 100, 200. O número não importa. Enquanto tiver tempo e força para fazê-los. A ambição é muita, a de fazer um mundo fechado, pequeno, mas um mundo. Mas conseguirei levar avante meu projeto?”

[...]

Em conversa o autor nos diz que dedicou especial interesse à parte técnica: “Os três primeiros romances desta série que inicio, *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*, são estruturados com técnica distinta e adequada a cada história. *Réquiem* é o momento em que está acontecendo: passa-se durante uma missa fúnebre. Em *O viajante* a história já aconteceu, acontece e vai acontecer, e é vista sob estes três tempos. Em *Crônica da casa assassinada* a história já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. Está esfacelada no tempo. É uma reconstituição.” (CARDOSO, 27 abr. 1958)

Em maio de 1959, pouco após o aparecimento da *Crônica da casa assassinada*, cujos exemplares acabaram de ser impressos em fevereiro, mas foram lançados somente no mês de março, conforme apontamento existente nos *Diários* (CARDOSO, 2012, p. 478), o romancista, em outra entrevista a Walmir Ayala, mais uma vez daria a entender que *O viajante* havia sido finalizado:

– *O viajante* foi escrito e concebido quase que no mesmo instante em que a *Crônica da casa assassinada*. É mais extenso e mais espesso. Nele aparecem algumas das figuras da *Crônica*, e a paisagem é a

mesma. É como se fosse uma outra visão da cidade onde decorrem os acontecimentos do primeiro romance. Esta cidade, aliás, surgirá em todos os outros romances, porque, latente, é a história dela que estou tentando através de sucessivos volumes. (CARDOSO, maio 1959)

Por fim, no derradeiro texto publicado na imprensa a reproduzir palavras do autor sobre o romance, considerando a pesquisa realizada nos periódicos da Hemeroteca Digital, Lúcio tornaria a incluí-lo numa série, com a qual julgava oferecer um depoimento humano e artístico inconfundível:

Lúcio Cardoso acaba de escrever novo romance ao que parece destinado a tornar-se um ponto alto na sua vasta obra de ficcionista. Embora ainda em manuscrito, o livro já tem título: *O Viajante*. É a informação que nos transmite o poeta Waldir Ayala [sic], a quem o autor de *O Desconhecido* fez as seguintes confissões: “O espírito do mal, como toda essência, é viajante. O que havia de terrível na *Crônica da casa assassinada* se adensa, se confirma neste novo livro, não o último que pretendo seriar na procura desesperada de um mundo inteiro onde eu possa respirar integralmente num depoimento humano e artístico inconfundível. *O Viajante* é o mais longo, escuro e tortuoso pesadelo imaginado por um autor brasileiro. É uma história de crime e de paixão, vista sob a *lux* do Dia do Juízo. Seus personagens, inteiros e sozinhos, trafegam numa atmosfera de diabolismo difícil de ser suportado. Toda a paisagem se incorpora a esse jogo de violência, lembrando o mestre que voluntariamente [é] por mim invocado nessa criação de luxo e de morte: Goya”. Informa ainda Walmir Ayala que Lúcio Cardoso às vezes parece sentir que a palavra não lhe basta ou é deficiente e recorre ao óleo, ao carvão ou ao pastel para fixar uma ou outra fisionomia humana amargurada ou terrível. Diz o poeta: “Ao se apoiar em Goya, firma um ato a mais de fidelidade interior e se identifica com exatidão”. (CAVALCANTI, 12 abr. 1960)

Convém salientar que parte das alusões ao término de *O viajante* pode ser atribuída ao fato de o ficcionista tê-lo escrito e reescrito ao longo dos anos. Octavio de Faria, a quem coube a organização dos originais que constituiriam a versão conhecida da obra, lançada em 1973 pela José Olympio, explica que ela teve pelo menos três versões. Esse pondera, ainda, que o romancista mineiro, movido pela ânsia de perfeição, expressava uma contínua insatisfação com o livro nos diálogos que mantiveram em diferentes ocasiões e nos quais tratavam das personagens, dos crimes cometidos por elas

e de inúmeras outras particularidades que o romance continha, das festas de Vila Velha, de suas feiras e leilões de sacristia, das igrejas e de seus segredos e “cofres das almas”, da natureza agreste dos lugares, de seus urubus e reses mortas, de suas flores, das “campânulas rosadas”, das rosas e das “petúnias roxas”, e de seus pássaros – sobretudo dos magníficos tiés-sangue que ele tantas vezes me assegurou terem importância simbólica decisiva no amor de Sinhá pelo viajante – relembrando sempre os tiés-sangue que certa vez vira em Petrópolis... (FARIA, 1973, p. XVII)

Torna-se difícil, no entanto, aceitar que somente a busca pela perfeição baste para justificar a incapacidade de Lúcio Cardoso em pôr fim a *O viajante* para se lançar, depois, à composição dos demais volumes previstos do ciclo. A leitura dos *Diários* patenteia o desalento e a falta de empenho em levar todo o projeto adiante, expondo a crise em que mergulhara meses após a publicação da *Crônica da casa assassinada*. Dessa forma, diante das dificuldades para prosseguir na criação do romance cíclico sobre Vila Velha, Lúcio se refugiaria na pintura e, ainda antes do acidente vascular cerebral que o deixou hemiplégico e afásico em dezembro de 1962, já transpunha para o papel e para a tela visões dessa pequena cidade cujo destino tanto o obsedava:

Nunca me permiti pastichar coisa alguma porque infelizmente nunca consegui levar a efeito senão o inventado por mim. Um traço feito por mim geralmente é mau, mas sempre meu, o que em pintura pode não querer dizer coisa alguma, mas que tem significado enquanto me consideram um artista. Artista de quê? Se invento, minha invenção, no entanto, não é rica: pinto sempre visões da mesma cidade. Não sei qual seja, nem onde seja – sei que existe. Escavando em mim, encontro-a sempre: é a mesma que desesperadamente tendo³ reproduzir em meus romances. Portanto aí está: pinto enquanto o romance não me satisfaz. Persigo tenazmente essa visão que me sufoca, e que compõe o meu íntimo como a essência que me revestisse. Minha pintura nasce de uma carência que não consigo suprir. Por isto é que digo – sei que não sou, que jamais serei um pintor verdadeiro. Falta-me inocência para tanto. Estou comprometido demais na aventura e sou por demais eu

³ Equivocando-se, o ficcionista utilizou a expressão “tendo reproduzir” no lugar de “tento reproduzir” ou de “tendo a reproduzir”, as duas alternativas possíveis nesse contexto.

mesmo, para não ser no que quer que faça senão aquilo que me elege e me aniquila: um desesperado romancista...⁴

Embora o ambicioso projeto em torno da cidade fictícia tenha permanecido incompleto, o último capítulo do romance *Crônica da casa assassinada* não permitia dúvidas quanto à destruição de Vila Velha. Ao narrar a conversa final que manteve com Ana Meneses, no dia de sua morte, Padre Justino faria menção à epidemia que teria arrasado o pequeno vilarejo:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, 1991, p. 564)

Nas poucas páginas que restaram de *O campo da cruz vazia*, narrativa que Lúcio Cardoso se pôs a escrever em junho de 1957, segundo apontamento registrado nos *Diários* (CARDOSO, 2012, p. 424), a extinção de Vila Velha também seria anunciada:

O campo fica longe daqui, para os lados da serra, onde os Meneses estabeleceram sua primeira fazenda. Desta, nada mais existe, senão algumas pedras largadas dentro do mato e um ou outro caibro, de pé ainda, encostado aos restos de uma coluna. Não se vê nem data e nem nome, e é como se a fazenda houvesse desaparecido há tantos anos que nenhuma memória mais conseguisse chegar até nós. Não creio que se precise buscar mais adiante o começo do mal que nos atingiu, e que aos poucos destruiu até a própria cidade... A fazenda foi abandonada em pleno viço, com essa impiedade e essa falta que caracterizam tanto

⁴ CARDOSO, Lúcio. “Por que pinto?”. Texto disponível para consulta no Arquivo do escritor do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sob a forma de um recorte de jornal.

certos homens de roça, e que os fazem imigrar até mesmo de povoados inteiros, deixando-os entregues à sua própria sorte, como um doente que não valesse mais nada. Não avanço porém na história do destino de Vila Velha, porque ainda não chegamos ao limite marcado para sua morte e seu desaparecimento, e apenas atingimos a época em que o paraguaio Chico Herrera, depois de vagar anos pelas caatingas de Minas, aflorou com seu bando à crista da serra que limita um dos lados do campo⁵.

A reconstituição do projeto do *Apocalipse* ou da *Crônica da cidade assassinada*, empreendida neste artigo por meio da transcrição de fragmentos de um conjunto considerável de textos, demonstra o quanto a obra madura do escritor mineiro pode ter se beneficiado da passagem do tempo, ao vir a lume após anos de reflexão e da formulação de esboços, rascunhos e planos, os quais lhe permitiram construir uma imagem mais precisa do pequeno mundo a que desejava dar vida.

Mesmo inacabado, *O viajante*, editado graças ao empenho de Octavio de Faria, exibiu e retratava outros aspectos de Vila Velha, conferia ênfase ao destino de outras personagens que não aquelas enfocadas na *Crônica da casa assassinada*, evidenciava outras linhas narrativas que poderiam ser exploradas nos demais romances e novelas do ciclo.

Pesquisas realizadas no Arquivo do autor da Fundação Casa de Rui Barbosa indicam a existência de outras obras ambientadas na cidadezinha, quase todas ainda em manuscrito: há as novelas *Introdução à música do sangue* e *O menino e o mal*, das mais desenvolvidas, com 79 e 76 folhas respectivamente (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 1989, p. 69), *O que vai descendo o rio*, com 38 folhas, novela iniciada em Ubá, em 29 de julho de 1962, e outras narrativas brevemente esboçadas, como *O riso escuro* ou *O pavão de luto*, com 7 folhas, *O campo da cruz vazia*, com 5 folhas, e, finalmente *Glael*, com uma única folha datiloscrita.

Impossibilitado de dar continuidade à crônica de Vila Velha em decorrência do acidente vascular cerebral sofrido em 1962, Lúcio Cardoso prosseguiria, até a data de sua morte, em 24 de setembro de 1968, fiel às criaturas e às paisagens de sua cidade imaginária, às montanhas, aos campos e às estradas de Minas Gerais, sobretudo da Zona da Mata, onde

⁵ Originais inéditos, catalogados pela equipe responsável pela organização do acervo do autor na pasta de textos não identificados. Disponíveis para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso.

havia situado o lugarejo. Seu mundo apocalíptico saltaria das páginas dos livros para o papel e para as telas, numa profusão de traços, tons e cores que, uma vez mais, davam testemunho da “riqueza de dons que o fizeram, de nascença, fatalizado, um artista”, como observou Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 21 maio 1965).

Em sua primeira exposição individual de pintura, ocorrida na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, em maio de 1965, chamava a atenção do público o quadro “Casa Assassinada”, que possuía “íntima relação com o romance *Crônica da casa assassinada*” (LÚCIO, 22 maio 1965). Na última mostra, cujo *vernissage* se deu em 6 de agosto de 1968, seus óleos e desenhos mergulhavam, segundo Walmir Ayala, “nas atmosferas românticas de suas histórias, com paisagem de Minas mesclando-se a paisagem da alma, com personagens assomando, num contraste de luxo e decadência” (AYALA, 6 ago. 1968).

Parte dos trabalhos então exibidos foram reproduzidos por *O Cruzeiro*, numa bela reportagem de Isabel Câmara, veiculada, entretanto, dias após o falecimento do romancista. Lá se encontram, nas páginas da revista, fotografias de “Céu roxo”, “Serra do Brillhante”, “Mãe e filha”, “Borboletas”, “Serra com rio” e de “Vila Velha”, uma inquietante tela em vermelhos fortes e azuis sombrios. Resta, para encerrar, reconhecer que, com os óleos, guaches, pastéis e desenhos que pintou e traçou, Lúcio Cardoso revelou a força do criador, “do artista que, vencendo a paisagem terrível da morte, da incomunicabilidade, do silêncio, explodiu inteiro, com a vida recuperada dentro dele” (CÂMARA, 5 out. 1968), em uma espécie de ressurreição, tal como a sua pequena cidade mítica deveria, no fim do ciclo romanesco, experimentar.

Referências

ANDRADE, C. D. de. A mão esquerda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXIV, n. 22.123, p. 6, 21 maio 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/64843. Acesso em: 12 jul. 2022.

AYALA, W. Um artista total. *Jornal do Brasil. Caderno B*, Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 101, p. 2, 6 ago. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/119690. Acesso em: 12 jul. 2022.

CABALA, F. van E. Lúcio Cardoso em perspectiva mimética: uma proposta de leitura do projeto *Apocalipse*. *Manuscritica: revista de crítica genética*, São Paulo, v. 36, p. 154-166, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177896>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CÂMARA, I. Lúcio Cardoso, o homem que venceu a noite. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XL, n. 40, p. 116-120, 5 out. 1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/172309> e <http://memoria.bn.br/docreader/003581/172310> e <http://memoria.bn.br/docreader/003581/172311> e <http://memoria.bn.br/docreader/003581/172313>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Ainda sobre o romance. *Diário de Notícias. Suplemento*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 03.534, p. 1-2, 8 ago. 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/32438 e http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/32439. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Crônica da casa assassinada – A véspera do livro. *Jornal do Brasil. Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 0096, p. 1, 27 abr. 1958. Entrevista concedida a Waldir Ayala. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/86911. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1991.

CARDOSO, L. Depoimento de Lúcio Cardoso. *A Manhã. Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 10, 10 nov. 1946. Entrevista concedida a Almeida Fischer. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/114774/257>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

CARDOSO, L. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, L. Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. *Jornal do Brasil. Caderno B*, Rio de Janeiro, ano LXX, n. 00277, p. 2, 25 nov. 1960. Entrevista concedida a [Fausto Cunha]. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/12458. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Lúcio Cardoso considera-se um grande pecador, porém confia na indulgência divina. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 4, maio 1959. Entrevista concedida a Waldir Ayala.

CARDOSO, L. Lúcio Cardoso em 21 respostas. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 39, 21 set. 1957. Entrevista concedida a Edson Guedes de Moraes. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/025909_05/24051. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Lúcio Cardoso: Pretendo escrever 100 romances. *Jornal do Brasil. Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 0081, p. 2, 7 abr. 1957. Entrevista concedida a [Ruth Silver (pseudônimo de Mary Ventura)]. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/72484. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. “O livro de Jorge Amado é uma miséria”. *Folha de S. Paulo. Mais!*, São Paulo, 1 jan. 1995. (Carta de Lúcio Cardoso a Érico Veríssimo, datada de 27 de setembro de 1937). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/01/mais!/5.html>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. *O viajante*: romance (obra póstuma). Nota de Adauto Lúcio Cardoso. Introdução de Octavio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CARDOSO, L. Romances... *Diário de Notícias. Suplemento*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 03.162, p. 1-2, 11 abr. 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/30900 e http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/30901. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Três tópicos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 956, p. 4, 20 set. 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/116408/24329>. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARDOSO, L. Uma cidade. *Diário de Notícias. Suplemento*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 03.558, p. 1, 5 set. 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/32798. Acesso em: 12 jul. 2022.

CARELLI, M. *Corcel de fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

Carta de Lúcio Cardoso a Daniel Pereira. S.l., 26 maio 1954. 1 fl.

CAVALCANTI, V. O Jornal Literário: Lúcio Cardoso concluiu um romance que constitui “tortuoso pesadelo”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n. 12.146, p. 2, 12 abr. 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/120493. Acesso em: 12 jul. 2022.

DAMASCENO, B. dos S. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DAMASCENO, B. dos S. Os romances cíclicos e passionais de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 262-280, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/176156>. Acesso em: 12 jul. 2022.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESPELHO de escritores. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano LI, n. 47, p. 25, 21 nov. 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/025909_05/11871. Acesso em: 12 jul. 2022.

FARIA, O. de. Introdução. In: CARDOSO, Lúcio. *O viajante: romance* (obra póstuma). Nota de Aduauto Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. XIII-XX.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Org. de Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão. Rio de Janeiro, 1989.

GUIMARÃES, J. C. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1991. p. 645-655.

LETRAS e Artes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 05758, p. 18, 3 ago. 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_02/6482. Acesso em: 12 jul. 2022.

LIMA, A. A. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 159-166.

LIVROS & Autores. *Sombra*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 88-89, jun./jul. 1941. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/151157/471>. Acesso em: 12 jul. 2022.

LIVROS & Autores. *Sombra*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 85, maio 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/151157/4673>. Acesso em: 12 jul. 2022.

LÚCIO Cardoso já viu 15 de suas 39 telas vendidas em exposição de sucesso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXV, n. 00.117, p. 10, 22 maio 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/68807. Acesso em: 12 jul. 2022.

Manuscritos de *O campo da cruz vazia*.

NOTÍCIAS Literárias. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 0733, 18 maio 1952. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_01/8679. Acesso em: 12 jul. 2022.

PELLEGRINO, H. Um indomável coração de poeta. *Correio da Manhã. Quarto Caderno*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.158, p. 4, 6 out. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/96197. Acesso em: 12 jul. 2022.

Por que pinto? S.l. S.d. Recorte de artigo de jornal supostamente publicado no *Caderno B do Jornal do Brasil*, em março de 1961.

PORTA de livraria: Perigos do ócio. *Flan*: o jornal da semana. *Segundo Caderno*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 9, 3-9 maio 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100331/129>. Acesso em: 12 jul. 2022.

QUARESMA, P. S. A. *A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. Rio Grande, RS, 2007. 251 f. Dissertação (Mestrado em Letras na área de História da Literatura), Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2698/pauloquaresma.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 jul. 2022.

RIBEIRO, E. M. Apresentação. In: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Êsio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 9-19.

SANTOS, C. dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Campinas, SP, 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/372166>. Acesso em: 12 jul. 2022.

SANTOS, C. dos. Vicissitudes de uma obra: o caso do *Diário* de Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 51-78, 2008. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/8856>. Acesso em: 12 jul. 2022.

VIDA Literária. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.741, p. 36, 24 fev. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/30164. Acesso em: 12 jul. 2022.

VILELA, A. de P. X. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Belo Horizonte, 2007. 204 f. Tese (Doutorado em Letras na área de Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=120572. Acesso em: 12 jul. 2022.

VISÃO Literária. *Visão Brasileira*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 91, p. 20, mar. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/156825/1441>. Acesso em: 12 jul. 2022.



O tempo gnóstico como fator estruturante de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho¹

Gnostic time as a structural factor in Campos de Carvalho's A lua vem da Ásia

Arthur Barboza Ferreira

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás/ Brasil

arthurboz@protonmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1084-8964>

Resumo: O artigo argumenta que o narrador de *A lua vem da Ásia*, romance de 1956 de Campos de Carvalho, apresenta uma visão de tempo qualificável de gnóstica, sobretudo na primeira das duas partes de seu diário. Levam-se em conta, como ponto de partida, observações de críticos acerca da faceta religiosa da arte romanesca de Campos de Carvalho; em seguida, procura-se abordá-la no romance mencionado. Resulta da presente investigação a constatação de que o tempo gnóstico identificado na narrativa impacta a própria forma de narrar do protagonista, de modo que pode ser pensado como um fator estruturante do romance. O artigo constata ainda que se pode ler fertilmente *A lua vem da Ásia* à luz do gnosticismo e incentiva novas inquirições sensíveis aos conteúdos qualificáveis de gnósticos presentes na obra.

Palavras-chave: *A lua vem da Ásia*; Campos de Carvalho; gnosticismo.

Abstract: This article argues that the narrator in Campos de Carvalho's 1956 novel *A lua vem da Ásia* displays a perception of time that can be qualified as gnostic, especially in the first of the two parts of his diary. As a starting point, this article takes into account remarks by critics regarding the religious facet in Campos de Carvalho's novels; then it sets out to approach this facet in the aforementioned novel. The article finds that the narrator's gnostic perception of time impacts the way he shapes his story, so much so that it can be thought of as one of the novel's structural factors. This article also finds that one's reading of the novel can be enriched in the light of Gnosticism and encourages new inquiries sensible to the themes in the novel that can be qualified as gnostic.

Keywords: *A lua vem da Ásia*; Campos de Carvalho; Gnosticism.

¹ Este artigo resulta de um dos capítulos da dissertação intitulada *Diário de um ocultista: Misticismo e paródia em A lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho (2021)*, financiada pelo CNPq. A publicação foi embargada a conselho da banca de defesa, que recomendou que o trabalho fosse publicado por meio de artigos com vistas a trazer maior visibilidade às constatações do autor.

1 Introdução

Desde o ano 2000, a fortuna crítica em torno da arte literária de Campos de Carvalho cresceu substancialmente, com trabalhos abordando de diversas maneiras o legado artístico do autor e atentando para várias de suas facetas. Para dar alguns exemplos, a faceta humorística de suas obras foi estudada em dissertações como as de Caroline Rafaela Heck (2007) e João Felipe Gonzaga (2008). A faceta surrealista das obras do autor de Uberaba foi objeto de investigação na dissertação de Gonzaga bem como na tese de Augusto Guimarães Cavalcanti (2015). A faceta absurda nas obras do autor mineiro foi abordada na dissertação de Mariana Fernandes Brito (2018) e ainda numa dissertação recentemente adaptada para livro, de Elson de Oliveira (2021). Trabalhos há também que já se debruçaram sobre a questão da recepção da obra carvalhiana, dos quais são exemplos as teses de Geraldo Noel Arantes (2010) e de Heck (2015).

No entanto, a fortuna crítica crescente não tem explorado de modo detido a faceta religiosa das obras do autor. Conquanto frequentemente despercebida, alguns críticos já a notaram e já lhe dedicaram algumas palavras. Carlos Felipe Moisés (2008, p. 14), um deles, ao procurar elencar as principais características recorrentes nos cinco romances carvalhianos, menciona de passagem que, desde o primeiro deles, *Tribo*, publicado em 1954, “[d]espontam [...], em estado embrionário, algumas das obsessões do autor”, entre as quais figura “[...] a angústia de base religiosa [...]”. De maneira mais enfática, Roberval Alves Pereira (2000, p. 23) identifica, nos últimos quatro romances de Campos de Carvalho (*A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel* e *O púcaro búlgaro*), uma dimensão esotérica: “[...] esses [quatro] livros (em maior dosagem, *A chuva imóvel*) assumem, em muitos momentos, um caráter que denominei esotérico”. Examinando detidamente *A chuva imóvel*, o mesmo estudioso afirma que se trata de “um livro em muitos momentos, e sob muitos aspectos, esotérico [...]” (PEREIRA, 2000, p. 152). Noutra ocasião, Pereira (2017, p. 54) torna a se repetir, ao observar como a fortuna crítica tem passado ao largo dessa dimensão elementar do penúltimo livro do romancista brasileiro: “Essa obra de Campos de Carvalho, não obstante o silêncio da crítica a esse respeito, é um texto sob certos aspectos fundamentais esotérico [...]”. As observações desses dois críticos, contudo, são um tanto vagas, pois não precisam qual o tipo de religiosidade ou de vertente esotérica estaria presente nos romances do autor mineiro.

Mais norteador que Moisés e Pereira no atinente à faceta religiosa nos romances de Campos de Carvalho parece ser Claudio Willer, que constata, em mais de uma ocasião, a presença do gnosticismo neles. Willer (2007, p. 361; 2010, p. 427) entende que “[...] do muito que ainda se está devendo em matéria de estudos críticos sobre Campos de Carvalho, algum deles poderia adotar como tema a visão de mundo gnóstica em sua obra [romanesca em geral]. Assunto não faltaria”. Num ensaio brevíssimo, porém denso, Willer se reitera, ao assinalar um caráter gnóstico no último romance do autor mineiro e nos protagonistas carvalhianos em geral:

Curioso, Campos de Carvalho haver escolhido a Bulgária [...]. Foi uma terra de gnósticos: os paulicianos e bogomilos, ramificação do maniqueísmo – influenciaram os cátaros da Provença e Norte da Itália, comprovadamente. [...] Sophia, a capital da Bulgária, homenageia a divindade gnóstica que representa a sabedoria e inadvertidamente, por erro, cria o mundo ao engendrar o demiurgo Ialdabaoth. [...]. Bulgária, terra de alusões. A expressão *bugres* vem de búlgaros: não gostavam deles nem um pouco na Idade Média, por causa da dissidência religiosa [...]. [...] Pena não haver mais como perguntar a Campos de Carvalho: seus viajantes procuravam, não um país inexistente, porém uma religião extinta, uma mitologia que se tornou subterrânea? (WILLER, 2013)

Buscando acrescentar à discussão com um estudo acerca da presença do gnosticismo na ficção carvalhiana, o presente artigo realiza uma análise de *A lua vem da Ásia*, num primeiro momento sustentando que o narrador é dotado de uma sensibilidade gnóstica e, em seguida, identificando um tempo qualificável de gnóstico na narrativa, o qual parece impactar a narração e, dessa forma, discutivelmente, pode ser considerado um fator estruturante da obra.

2 A sensibilidade gnóstica do narrador de *A lua vem da Ásia*

Sinopticamente, *A lua vem da Ásia* é um romance diarístico contado por um sujeito que julga estar residindo, de início, num hotel de luxo. A certa altura, ele se convence de estar, na realidade, num campo de concentração. Mais adiante, o sujeito relata fugir do lugar que, como fica sugerido nas suas descrições, não é outra coisa senão um hospício, e começa a peregrinar por espaços urbanos geograficamente não especificados, fixando-se por fim numa cidade ficcional chamada San Juan de la Sierra, onde anuncia o seu suicídio.

Críticos costumam entender que a narrativa funde um de seus temas mais pronunciados, a loucura, à própria narração da obra. Por exemplo, para Rui Mourão, o mundo em *A lua vem da Ásia* é regido pela “demência” do narrador, o que teria consequências nas dimensões de tempo e de espaço no romance, tornadas anormais:

O mundo em que [o narrador] habita não possui as dimensões normais de tempo e espaço, e a geografia, a história, os resíduos culturais, praticamente de toda a humanidade são agenciados por uma demência que vai cosendo o texto extremamente complexo de seu caos particular. (MOURÃO, 1978, p. 87)

Segundo essa perspectiva bem-estabelecida na fortuna crítica, o narrador do romance apresenta uma enfermidade de ordem mental que afeta a sua forma de narrar, ou, em termos semelhantes, o narrador apresenta uma “[‘loucura’] intrinsecamente vinculada à elaboração da forma romanesca”, consoante a formulação de Josiane Gonzaga de Oliveira (2010, p. 152). A mesma estudiosa acrescenta que a loucura do narrador se atrela “à construção da materialidade textual” da narrativa (OLIVEIRA, 2010, p. 153). Conservando o mesmo entendimento, Thalita Cristina Silva (2018, p. 8) vê a “loucura” como “o princípio estruturador” do livro. Essa perspectiva, comum na fortuna crítica, ainda se encontra em Pereira (2000, p. 15), para quem a loucura é “o princípio poético estruturador” desse e de outros romances de Campos de Carvalho.

Não é a proposta do presente estudo contestar a ideia comum na fortuna crítica segundo a qual a insanidade mental do narrador-protagonista de *A lua vem da Ásia* repercute nalguma medida em sua forma de narrar. Para demonstrar a validade dessa ideia bastaria apontar os severos lapsos de memória do narrador, observáveis, por exemplo, no chamado “Capítulo sem sexo” – “Quando dei por mim, já estava a sós no meu quarto [...]” (CARVALHO, 1956, p. 31) – e no capítulo “B” – “Quando dou por mim, [...] estou sentado num banco de praça [...]” (CARVALHO, 1956, p. 112), os quais acarretam perda de causalidade em sua narração. Tais lapsos de memória, que não teriam lugar numa cabeça sã, confirmam a justeza das constatações dos críticos quanto à insanidade mental do narrador ter impactos em sua maneira de narrar.

O que se quer propor no presente estudo, contudo, é a apresentação e descrição da faceta religiosa do narrador, qualificável de gnóstica, bem como seus impactos na narração.

Em primeiro lugar, convém destacar algumas características do narrador. Não seria incorreto dizer que entre os seus traços mais pronunciados está a sua insistente preocupação com a morte. O tema da morte emerge em seu relato com grande insistência, configurando-se como um dos principais traços do mundo à sua volta: “Os homens, as pulgas e as ratazanas se assemelham nisto: que hoje estão vivos mas amanhã estarão mortos, irremediavelmente mortos, e para sempre” (CARVALHO, 1956, p. 35); “[...] cemitério, [...] destino que aqui a todos nos espera” (CARVALHO, 1956, p. 70). A morte acompanha tenazmente os relatos do narrador, como quando ele participa de um velório em “(Sem Capítulo)” bem como no capítulo “G”, ou quando ele conta haver tido experiência profissional como coveiro, no “Capítulo CLXXXIV”, ou quando relata matar um homem, no capítulo “C”, ou quando acorda ao lado de um cadáver, no capítulo “H”, ou ainda quando relata que

[e]m Adis-Abeba conheci dois irmãos siameses que tocavam piano a quatro mãos. Quando um deles morreu, o outro teve que ser enterrado junto, embora protestasse inocência e fosse noivo de uma moça que o amava relativamente [...] (CARVALHO, 1956, p. 99)

Os exemplos podem ser multiplicados.

Tendo a morte como uma preocupação constante, e mesmo uma obsessão, várias vezes o narrador relata o seu próprio falecimento, transgredindo assim a concepção de tempo prevalente, para a qual tudo o que acontece é sem-par e irreversível (FERREIRA, 2023, p. 127). Na primeira página do romance, ao tratar de seu passado, o narrador carvalhiano afirma morrer “[...] dentro da noite calma” (CARVALHO, 1956, p. 11). Mais adiante, no “Capítulo I (Novamente)”, de novo relata falecer. No chamado “Cap. CLXXXIV”, mais uma vez relata perder a vida, tendo supostamente ido a óbito “na madrugada de 15 de setembro de 1934” (CARVALHO, 1956, p. 52). Somam-se, então, três mortes no passado, as quais o narrador relata, naturalmente, no presente, quando elas deveriam ser uma única morte no futuro, algo, para o senso comum, impossível de ser narrado por alguém (FERREIRA, 2023, p. 127-128). Desse modo, o narrador rompe com a tríade temporal passado, presente e futuro, dando a entender que a

morte é um traço essencial do mundo à sua volta (FERREIRA, 2023, p. 128). Também frisa a inseparabilidade entre morte e vida este seu aforismo: “Corpo, sinônimo de cadáver” (CARVALHO, 1956, p. 87) – o qual colide e interpenetra presente e futuro (FERREIRA, 2023, p. 128). Dessa maneira, nota-se que a grande preocupação com a morte no romance é acompanhada de uma percepção pouco convencional do tempo.

A percepção do narrador, que constata ser o mundo um âmbito negativo marcado pela morte, parece, com efeito, indissociável de sua sensibilidade rejeitadora da concepção do tempo como linear e progressivo. Um exemplo dessa rejeição se encontra no capítulo “C”, no qual se conta o fracasso de uma intontona comunista. A contragosto, o narrador finge participar do movimento pretensamente revolucionário, dissimulando estar do lado progressista apenas para se safar da morte, ou melhor, protelar a sua morte. Subjaz à sua aversão pelo levante revolucionário a firme convicção de que o presente e o futuro não podem ser diferentes um do outro, a certeza de que qualquer empreitada em nome do progresso e de um futuro melhor que o presente é simplesmente vã. No final do capítulo, fica sugerido que a consequência mais palpável da intontona, ironicamente, não é um mundo melhor, mas uma multidão de cadáveres, de modo que tal passo em direção a um suposto progresso apenas salientou quão implacável é a condição trágica e mortal dos seres humanos, uma condição insuperável, irremediável, incontornável.

Como já indicado num estudo anterior, pode parecer um paradoxo, pois se observa no romance uma rejeição do tempo linear e progressivo e, não obstante, a afirmação da morte, ou seja, um dos fenômenos mais notórios advindos da ação e vigência do tempo (FERREIRA, 2023, p. 128). Esse aparente paradoxo, porém,

pode ser justificado da seguinte forma: o narrador [...] [de *A lua vem da Ásia*] não vê no tempo um processo, mas apenas o seu efeito básico implacável, sustentando ser esse efeito algo que a própria vida carrega consigo desde sua gênese, e pelo qual é inevitavelmente subjugada. A noção familiar de linha do tempo seria para esse narrador, portanto, imprecisa. Para ele, tal linha seria redutível a um ponto, e o ponto corresponderia ao efeito mortal do tempo (FERREIRA, 2023, p. 128).

A breve descrição acima acerca do modo de o narrador encarar a morte e o tempo ao longo da narrativa pode ser relacionada a um de seus caracteres peculiares e excêntricos, nomeadamente o de ser ele interessado

por “práticas de ocultismos”, conforme declara ele próprio no primeiro capítulo do romance (CARVALHO, 1956, p. 14). O termo ocultismo, a propósito, foi cunhado por Éliphas Levi no século XIX (ALEXANDRIAN, [1983?], p. 9), mas pode remeter genericamente ao conjunto de vertentes de espiritualidade alternativa no ocidente, dentre as quais o gnosticismo é costumeiramente apontado como a mais antiga, suas origens sendo remontáveis à Antiguidade tardia, aos tempos do cristianismo primitivo.

A rejeição do tempo linear e progressivo pelo narrador e sua preocupação com a morte parecem coadunar com sua afinidade por “práticas de ocultismos” e seu interesse de angariar uma salvação – aliás, explicitado por ele quando registra seu plano de fuga do suposto campo de concentração: “Qualquer coisa [...] me diz que esse será o passo decisivo para toda a minha vida futura, e mesmo para a salvação da minha alma depois da minha morte [...]” (CARVALHO, 1956, p. 98). Seu desejo de salvação é, com efeito, correlato à sua vontade de sair de um “pesadelo” feito de tempo e morte, chamado mundo: “[...] este mundo [...] não passa de um pesadelo e de uma farsa de mau gosto – como há de achar no *front* o soldado com o seu fuzil [...]” (CARVALHO, 1956, p. 67, “Capítulo 333”).

A ênfase na condição mortal do homem, no caráter aparentemente ilusório do tempo, a busca por uma salvação, o interesse por práticas de ocultismo, todos esses elementos qualificadores do narrador parecem ligar-se ao seu forte pendor anticosmista, ou seja, sua já mencionada inclinação de rejeitar o mundo.

Todas essas características do narrador parecem relacionáveis ao gnosticismo. Cumpre, antes de mais, especificar o que se entende aqui por esse termo. Duas perspectivas gerais são possíveis na abordagem do gnosticismo, as quais vêm dividindo estudiosos do meio acadêmico há não pouco tempo: uma que o considera inscrito no contexto histórico do cristianismo primitivo; outra, que o considera autônomo em relação ao cristianismo primitivo. De acordo com James M. Robinson,

[e]xiste um debate persistente entre os historiadores de religião que questiona se o Gnosticismo é algo para ser entendido apenas como um desenvolvimento interno cristão, ou como um movimento mais abrangente e, portanto, independente, que talvez anteceda o Cristianismo. Este debate parece estar se resolvendo [...] apoiado na compreensão do Gnosticismo como um fenômeno muito mais amplo

que o Gnosticismo cristão, documentado pelos “heresiologistas” [ou heresiólogos]. (ROBINSON, 2007, p. 21)²

Apesar de o debate persistir, a segunda perspectiva apontada por Robinson é particularmente interessante para os estudos literários, pois sugere a possibilidade de o gnosticismo emergir em contextos e épocas diferentes – e, por extensão, num número não pequeno de obras literárias. Na esteira dessa perspectiva que concebe o gnosticismo como fenômeno amplo, Susan Sontag o caracteriza como sensibilidade transreligiosa atada a “perenes temáticas”, e constata a presença do gnosticismo na obra de Antonin Artaud. De acordo com a polígrafa estadunidense,

[...] as perenes temáticas gnósticas aparecem nas diferentes religiões com diferentes terminologias, mas com certos traços comuns. As energias dominantes do gnosticismo vêm da ansiedade [ou angústia] metafísica e do agudo sofrimento psicológico – a sensação de estar abandonado, de ser um estranho [...]. [...] nas metáforas gnósticas o espírito está abandonado, caído, capturado num corpo, e o indivíduo está reprimido, preso por estar no “mundo” – o que nós chamaríamos de “sociedade”. (É uma marca de todo o pensamento gnóstico a polarização do espaço interior, da psique, e de um vago espaço exterior, “o mundo” ou a “sociedade”, que é identificada com a repressão – fazendo pouco ou nenhum reconhecimento da importância dos níveis mediadores das várias esferas sociais e instituições.) O eu, ou o espírito, descobre-se em ruptura com “o mundo”. (SONTAG, 1986, p. 44)³

² “There is a long-standing debate among historians of religion as to whether Gnosticism is to be understood as only an inner-Christian development or as a movement broader than, and hence independent of, and perhaps even prior to Christianity. This debate seems to be resolving itself [...] in favor of understanding Gnosticism as a much broader phenomenon than the Christian Gnosticism documented by the heresiologists” (ROBINSON, 1996, p. 6)

³ “[...] the perennial Gnostic thematics appear in the different religions in different terminologies but with certain common lines. The leading energies of Gnosticism come from metaphysical anxiety and acute psychological distress – the sense of being abandoned, of being an alien [...]. [...] in the Gnostic metaphors the spirit is abandoned, fallen, trapped in a body, and the individual is repressed, trapped by being in ‘the world’ – what we would call ‘society.’ (It is a mark of all Gnostic thinking to polarize inner space, the psyche, and a vague outer space, ‘the world’ or ‘society,’ which is identified with repression – making little or no acknowledgment of the importance of the mediating levels of the various social spheres and institutions.) The self, or spirit, discovers itself in the break with ‘the world’ (SONTAG, 1980, p. 52).

De modo coerente com as palavras de Sontag, o narrador de *A lua vem da Ásia* vê-se apartado de tudo o mais à sua volta: “O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo [...]” (CARVALHO, 1956, p. 185), diz ele no capítulo “N”. Daí ele estranhar as pessoas com quem topa. Sua vida sexual, por exemplo, é marcada por mulheres “desconhecidas” que não falam a sua língua: “A primeira mulher que possuí [...] dizia-me coisas numa língua que eu não conhecia. Paguei-lhe à vista” (CARVALHO, 1956, p. 11); “[...] ontem à noite [...] me encontrava num bordel copulando com uma bela desconhecida” (CARVALHO, 1956, p. 170).

Ainda de modo coerente com as palavras de Sontag, o narrador carvalhiano abraça uma dualidade radical entre alma e corpo. Tal dualidade é observada com frequência ao longo de seu diário. Depois de sofrer uma suposta tortura, ele diz:

Dou a minha Verdade ao primeiro mendigo da esquina [...]; jamais, porém, a terão os que [...] usem de processos violentos para abrir-me a boca e os olhos, que são apenas os olhos e a boca do meu corpo, não da minha alma. (CARVALHO, 1956, p. 56)

Um segundo exemplo dessa dualidade radical se observa quando o narrador afirma que o otimismo é algo congênito a certas pessoas, não o sendo nele, e que outras opiniões sobre o otimismo estariam equivocadas: “O resto é psicologia de ginásio e receita de milagreiros que nem sequer sabem do que é feita a alma do homem, confundindo-a com o ar de seus pulmões ou dos seus intestinos” (CARVALHO, 1956, p. 125). Num terceiro exemplo, o narrador mostra sentir que sua “alma imortal” está sufocada numa realidade que lhe é estranha: “que são as fronteiras de uma cidade, eu pergunto, senão os limites estreitos de uma moldura [...] na qual pretendem sufocar a imensidão de minha alma imortal [...]?” (CARVALHO, 1956, p. 149). Como se vê, o narrador concebe o mundo à sua volta como hostil à sua alma, donde ser ele um desterrado e um peregrino. É certo que a contraposição entre alma e corpo é um lugar-comum em muitas religiões, porém ela atinge o mais elevado grau de radicalidade no gnosticismo. Considere-se que Jesus, segundo o gnosticismo cristão, é frequentemente caracterizado como um salvador doceta (do grego *dokein*, parecer, aparentar), ou seja, é tido como um emissário divino essencialmente espiritual que apenas aparentou ter um corpo; ao passo que vertentes de cristianismo mais difundidas insistem na corporeidade de Jesus e na paixão que ele teria sofrido. A dualidade radical entre espírito (ou,

por vezes, alma) e corpo no gnosticismo é, aliás, correlata àquilo que é com frequência considerada a experiência gnóstica por excelência, sentir-se um estranho (porque se é essencialmente espírito) lançado num mundo estranho (porque o mundo, sendo material, nada tem a ver com o espírito).

Uma vez constatado que o narrador do romance carvalhiano é dotado de uma sensibilidade gnóstica, procura-se relacionar a seguir sua forma inusual de conceber o tempo à narração do romance.

3. O tempo gnóstico como fator estruturante de *A lua vem da Ásia*

Silva (2018) aponta no diário do narrador de *A lua vem da Ásia* uma incongruência ululante com o gênero diarístico: as entradas de seu diário não apresentam cabeçalhos com datas. A estudiosa respalda sua observação recorrendo a Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*: “um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2008, p. 260 apud SILVA, 2018, p. 42). A incongruência entre o pretensão diário do narrador e o gênero diarístico é evidenciada por títulos fornecidos no lugar de entradas com data especificada: “Capítulo Primeiro”, “Capítulo 18º”, “Capítulo Doze” etc., os quais compõem uma sequência avessa à concepção prevalente de tempo, como linear e progressivo. Mantendo-se quase sempre contrário à concepção prevalente de tempo, o narrador produz várias inconsistências do ponto de vista histórico, que evidenciam sua ruptura com o mundo temporal. Elas aparecem sobremaneira na primeira parte do romance, na qual a rejeição do tempo linear e progressivo é muito mais incisiva. O narrador relata, por exemplo, no “Cap. 71”, que “[...] em 1934 atravessei sozinho o deserto de Iguidi” (CARVALHO, 1956, p. 77), e que, na sequência, conheceu o rei Afonso XIII (da Espanha), embora, segundo conta a história registrada, o rei Afonso XIII morreu anos antes, em 1931. Outra inconsistência histórica se encontra no “Capítulo 103”, no qual o narrador sugere ser Lautréamont (1846-1870) seu contemporâneo, ao ouvir um pianista perturbando o seu sono à noite, algo curioso, pois o narrador afirma, no capítulo “B”, estar vivendo em “meados do século XX” (CARVALHO, 1956, p. 111). Uma terceira inconsistência do ponto de vista histórico pode ser encontrada no “Capítulo 42”, em que o narrador expressa seu desejo de enviar uma carta ao conde Zeppelin (1838-1917), por intermédio da qual lhe requestaria uma de suas máquinas voadoras,

a fim de libertar-se do “campo de concentração” – plano inexecutável em meados do século XX, pois Zeppelin está morto. Desse modo, o narrador rompe com a concepção de tempo linear e progressivo.

A rejeição do tempo linear e progressivo pelo narrador se impõe em boa parte de seu relato, emergindo com insistência e de diferentes maneiras. Os próprios títulos dos capítulos o fazem. Não é ocioso relembrar sua sequência, conforme a narração: “Capítulo Primeiro”; “Capítulo 18º”, “Capítulo Doze”, “(Sem Capítulo)”, “Capítulo Sem Sexo”, “Capítulo 99”, “Capítulo Vinte”, “Capítulo I (Novamente)”, “Capítulo”, “Capítulo CLXXXIV”, “Capítulo XXVI” etc.

A forma de o narrador de *A lua vem da Ásia* conceber o tempo é peculiar; ele não o faz à maneira de um pagão, que o toma como circular, nem à maneira de um cristão, que o toma como linear. O tempo gnóstico, em contraste, é um tempo ilusório. Como bem formula Colin Wilson (1981, p. 167) em *O Oculto*, para os gnósticos o tempo é um “substituto falso da eternidade”⁴. O caráter falso do tempo segundo a perspectiva gnóstica é explicado por Willer:

[...] o gnosticismo interpretou o tempo de modo original. Ofereceu uma terceira opção às visões pagãs e cristã. No lugar do tempo circular, ou do tempo linear e tendente a um fim, procedeu à sua negação. Qualquer temporalidade seria falsa, pois não passaria de uma categoria própria do mundo caído. Como resume [Harold] Bloom, “o modelo platônico propõe o tempo como uma necessidade, e a expropriação valentiniana [Valentino é frequentemente considerado um dos mais importantes gnósticos] condena o tempo como uma mentira” (WILLER, 2007, p. 122; 2010, p. 149-150).

A maneira pela qual o narrador de *A lua vem da Ásia* lida com o tempo, na primeira parte de seu diário, ora embaralhando séculos e anos, ora episódios recentes, ora recentíssimos ao correr de seu lápis, ora memórias imaginosas de antanho, é consistente com a forma de um gnóstico lidar com o tempo. É como se o narrador não acreditasse, nessa etapa de seu diário, no tempo linear e progressivo cristão, nem tampouco no tempo circular dos pagãos. Daí se pode explicar em boa medida a sua narração tão extravagante.

⁴ “a counterfeit substitute of eternity” (WILSON, 2015, p. 260).

Levando em conta a maneira gnóstica de o narrador encarar o tempo, parece ficar mais fácil interpretar um momento crucial na narrativa, seu ponto de virada no capítulo “A”, que abre a segunda parte do diário. Nesse capítulo, o narrador relata como escapuliu do “campo de concentração” e como tomou pé da situação após sua fuga, vindo a topar com um homem morto enforcado pendendo de uma árvore. Relata ainda que, do bolso do enforcado, saqueou dinheiro e “um relógio de ouro em perfeito estado de funcionamento” (CARVALHO, 1956, p. 108). Esse acontecimento marca uma mudança importante na narração: doravante, os capítulos do diário abandonam o tempo gnóstico da primeira parte e passam a ser regidos de modo mais linear, coerentemente com o “perfeito estado de funcionamento” do relógio pilhado, conforme expressam os títulos em ordem alfabética da segunda parte. E importa dar peso a este detalhe: o relógio obtido pelo narrador é de ouro, um material mundano, ligado à Terra. Assim, fica sugerido que o ponto de virada do romance não favorece o narrador na busca daquela salvação para a sua alma mencionada na primeira parte do diário, no “Capítulo 42”. Agora, fora do hospício, mais do que nunca, o narrador vê-se enleado pelo mundo material à sua volta, tendo como prenúncio do fracasso de sua busca por salvação um homem morto, dinheiro e um relógio.

Eventualmente, instala-se numa cidade (ficcional) nomeada “San Juan de la Sierra”. É assim que ele abre o capítulo “J”: “San Juan de la Sierra (12 de maio) – Puxa, como passa depressa o tempo, e a gente dentro dele!” (CARVALHO, 1956, p. 155). Tão considerável é a mudança na sua forma de conceber o tempo, em relação à primeira parte do diário, que aqui o narrador até informa uma data, conquanto sem ano e entre parênteses.

O fim do romance mostra que o narrador se sente desiludido com a ideia de salvação, ao declarar que o mundo à sua volta é o único “com o qual podemos contar honestamente” (CARVALHO, 1956, p. 188), no último capítulo da narrativa, cujo título completo é “O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z: Segunda e definitiva carta ao ‘Times’ (Com vista ao sr. Redator da seção necrológica)”. Nessa carta (enviada a um jornal cujo nome traduzido é nada menos que “Tempos”), o narrador declara que irá se suicidar e sugere que o tempo continua sua marcha implacável:

Desconhecendo-me como o sr. me desconhece [dirigindo-se ao redator da seção necrológica], é justo que não queira levar-me a sério e nem sequer se dê ao trabalho de procurar no mapa onde fica San Juan de la Sierra [...]. E para que o sr. [...] não se sinta de todo roubado em seu precioso

tempo, deixo-lhe de presente o meu relógio de estimação, que pertenceu a um enforcado das minhas relações e que marca todos os minutos da vida com uma precisão realmente cronométrica, apesar de também já ter sido enforcado com o seu dono (CARVALHO, 1956, p. 191).

O romance termina, então, com o triunfo do mundo temporal, simbolizado pelo relógio de ouro não danificado e a correlata renúncia do narrador em sua busca malograda por salvação. O tempo gnóstico da primeira parte foi substituído por um tempo linear cristão convencional. Resta lembrar que esse tempo linear cristão não é índice necessário de uma religiosidade cristã: tal forma de entender o tempo foi amplamente secularizada no mundo ocidental.

4. Considerações finais

Buscou-se no presente artigo uma via alternativa a uma constatação a que chegam vários críticos, a de que em *A lua vem da Ásia* “a loucura, vivenciada pelo protagonista, encontra-se intrinsecamente vinculada à elaboração da forma romanesca” (OLIVEIRA, 2010, 152) ou de que a loucura é “o princípio estruturador da obra” (SILVA, p. 8) ou, em termos quase idênticos, o seu “princípio poético estruturador” (PEREIRA, 2000, p. 15). Se em *A lua vem da Ásia* pode-se dizer que “a temática da loucura se encontra atrelada à construção da materialidade textual” (OLIVEIRA, 2010, p. 153) e que “[a] loucura também se mostra através da representação de um espaço indefinido [...]” (OLIVEIRA, 2010, p. 198), o presente artigo constata ser justificável também atrelar à materialidade textual ao tempo gnóstico abraçado pelo narrador, sobretudo na primeira parte do romance. Constata ainda que a loucura não é “o” princípio estruturador de *A lua vem da Ásia*, mas meramente um fator estruturante, ao lado do tempo gnóstico.

Entretanto, em razão do caráter múltiplo e contraditório do narrador-protagonista, não se deve tomar *A lua vem da Ásia* como um romance que se configura simplesmente como o diário de um louco ou como o diário de um gnóstico. A relação entre essas duas facetas do narrador não é de exclusão, mas de inclusão. Trata-se também do diário de um homem múltiplo avesso à lógica, um *homo multiplex*, como ele mesmo se declara. De fato, o narrador não se comporta como um gnóstico do início ao fim de seu diário, já que renuncia à ideia de salvação para a sua alma nas páginas finais de seu relato. Todavia, um estudo futuro complementar poderia abordar outros aspectos

do gnosticismo no romance, não repercutidos diretamente na narração. Por exemplo, o interesse do narrador de conhecer seu eu mais profundo, o que parece explicar sua incansável peregrinação mundo afora, mudando frequentemente de nome, de emprego e de estadia, vagueando de país em país e até, episodicamente, de acordo com ele, mudando de gênero e vivendo um tempo transformado em mulher. Preso numa espécie de falso eu, tema caro ao gnosticismo, o narrador busca incessantemente ser um outro – o seu verdadeiro eu ainda desconhecido para ele. Mais um aspecto que pode ser investigado no romance à luz do problema do eu verdadeiro no gnosticismo é a relação peculiar do narrador com o seu próprio corpo: ele não costuma se reconhecer nele, que seria a expressão de um falso eu. Por último e não menos importante, uma leitura apurada sobre os conteúdos gnósticos no romance pode-se beneficiar imensamente da referência às fontes diretas do gnosticismo, a exemplo de vários escritos presentes na *Biblioteca de Nag Hammadi*: diz-se, afinal, que são os escritos de caráter mitológico os legados mais representativos dos gnósticos.

Referências

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da filosofia oculta*. Tradução de Carlos Jorge Figueiredo. Lisboa: Edições 70 [1983?].

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*. 164 f. (Mestrado em Letras: Teoria Literária). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/334477>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: Literatura e Deslugar na ficção brasileira do século XX*. 301 f. (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270338/1/Arantes_GeraldoNoel_D.pdf. Acesso em: 8 dez. 2019.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. *Surrealismo no Brasil: a origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima*. 469 f. (Doutorado em Ciências Sociais). Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26895/26895.PDF>. Acesso: 15 jul. 2022.

FERREIRA, Arthur Barboza. *A lua vem da Ásia* de Campos de Carvalho como paródia de *Viagem ao fim da noite* de Louis-Ferdinand Céline. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 1, p. 119-131, jan.-abr. 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325108>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/57676/31519>. Acesso em: 25 jun. 2023.

GONZAGA, João Felipe. *Um resgate da obra de Campos de Carvalho: o surrealismo e a produção do cômico*. 142 f. (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6ZFGKF/1/disserta__o__campos_de_carvalho__jo_o_felipe_gonzaga__completa.pdf. Acesso em: 15 jul. 2022.

HECK, Caroline Rafaela. *A gargalhada mostra os dentes: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho*. 103 f. (Mestrado em Letras.) Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13522/000641098.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jul. 2020.

HECK, Caroline Rafaela. *Qual o Campo(s) de Carvalho? A literatura e a política no Brasil entre 1956 e 1977 pelo autor e sua obra*. 205 f. (Doutorado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132390>. Acesso em: 15 jul. 2022.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOISÉS, Carlos Felipe. Introdução. In: *Obra Reunida / Campos de Carvalho*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 13-24.

MOURÃO, Rui. Lúcida loucura. In: *Veja*. São Paulo: n. 494, 22 fev. 1978, p. 86-88.

OLIVEIRA, Elson de. *Absurdo existencial e poética do nonsense: Uma leitura de A chuva imóvel e Vaca de nariz sutil de Campos de Carvalho*. São Paulo: Editora Dialética, 2021.

OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho: a experiência da loucura e o experimentalismo literário. *Miscelânea*, São Paulo, vol. 8, jul./dez., p. 152-169, 2010.

PEREIRA, Roberval Alves. *O Desertor no deserto: a trajetória do eu na Obra Reunida de Campos de Carvalho*. 244 f. (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível

em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269556>. Acesso em: 26 jan. 2020.

PEREIRA, Roberval Alves. *A cacofonia sem dó: o processo de criação na Obra Reunida de Campos de Carvalho*. 1 ed. Itabuna: Mondrongo, 2017.

ROBINSON, James M. Introduction. In: ROBINSON, James M (ed.). *The Nag Hammadi Library in English*. 4 ed. revisada. Epílogo de Richard Smith. Leiden, Nova York, Köln: E. J. Brill, 1996.

ROBINSON, James M. Introdução. In: ROBINSON, James M (ed.). *A Biblioteca de Nag Hammadi*. Tradução de Teodoro Lorent. 2 ed. Epílogo de Richard Smith. São Paulo: Madras, 2007.

SILVA, Thalita Cristina. *Lúcida loucura: tempo, espaço e trajetória em “A lua vem da Ásia”, de Campos de Carvalho*. 99 f. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23136/5/L%C3%BAcidaLoucuraTempo.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2020.

SONTAG, Susan. *Under the Sign of Saturn*. Nova York: Farrar, Strauss, Giroux, 1980.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovila e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

WILLER, C. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Orientador: Benjamin Abdala Junior. 2007. 393 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27082008-135709/publico/TESE_CLAUDIO_JORGE_WILLER.pdf. Acesso em: 5 abr. 2023.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILLER, Claudio. Ler Campos de Carvalho. In: Blog pessoal, 29 jan. 2013. Disponível em: claudiowiller.wordpress.com/2013/01/29/ler-campos-de-carvalho/. Acesso em: 11 jan. 2021.

WILSON, Colin. *O Oculto*. Tradução de Aldo Bocchini Netto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

WILSON, Colin. *The Occult*. Reino Unido e Estados Unidos: Watkins Media Limited, 2015.



***Esau e Jacó, a história dos subúrbios machadiana:
fisiognomias de um Brasil carnavalizado***

***Esau and Jacob, the history of the Machadian suburbs:
physiognomies of a carnivalized Brazil***

Ana Clara Magalhães de Medeiros

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

ana.medeiros@fale.ufal.br

<http://orcid.org/0000-0002-7218-2187>

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal/ Brasil

augustorodriguesdr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>

Rafael Lima Lobo dos Santos

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

rafael-lobo01@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7576-9330>

Resumo: o presente artigo analisa o romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, publicado em 1904, a partir do Morro do Castelo, tomado por nós como “imagem de pensamento” para uma leitura histórica e carnavalizada da narrativa assinada pelo Conselheiro Aires. A expressão destacada é de Walter Benjamin, pensador angular para o desenvolvimento do conceito de “fisiognomia”, termo estruturante de nosso pensamento, elaborado pelo crítico germano-brasileiro Willi Bolle. A noção de geopoesia, aqui entendida como prática teórica e literária que focaliza as margens artísticas e intelectuais, em suas expressões não apenas escritas, mas também vocalizadas, *performadas* e experimentadas no seio da cultura popular, soma-se às propostas bakhtinianas de carnavalização e inacabamento para dar corpo à moldura teórica deste estudo, que se funda em uma metodologia dialógica (nos termos de Mikhail Bakhtin). Por conclusões, verificamos como o romance machadiano da abertura do século XX consolida-se enquanto prosa carnavalizada e liminar (este último conceito de Victor Turner), que se tece como “história dos subúrbios” para contar o movimento da periferia no centro da História brasileira.

Palavras-Chave: Esaú e Jacó, Morro do Castelo, Geopoesia, Fisiognomia.

Abstract: This article analyzes the novel *Esau and Jacob*, by Machado de Assis, published in 1904, from Morro do Castelo, taken by us as “image of thought” for a historical and carnivalized reading of the narrative signed by Conselheiro Aires. The highlighted expression is by Walter Benjamin, angular thinker for the development of the concept of “physiognomy”, structuring term of our thinking, made by the German-Brazilian critic Willi Bolle. The notion of geopoetry, understood here as a theoretical and literary practice which focus on the artistic and literary margins, not only in its written expressions, but also vocalized, performed and experienced in the core of popular culture, it adds to the Bakhtinian proposals of carnivalization and incompleteness to embody the theoretical framework of this geopoetry’s study, which is based on a dialogic methodology (in Mikhail Bakhtin’s terms). Through conclusions, we verify how Machado’s novel of the opening of the 20th century is consolidated as carnivalized and liminal prose (this last concept by Victor Turner), which is structured as “history of the suburbs” to tell the movement of the periphery at the center of Brazilian History.

Keywords: Esau and Jacob, Morro do Castelo, Geopoetry

Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente

(Machado de Assis in *Dom Casmurro*).

O Morro do Castelo, espaço geográfico que está associado à gênese do Rio de Janeiro urbano, revela-se, nos primeiros anos do século XX, como lugar empurrado para as margens da jovem Primeira República brasileira, até ser implodido definitivamente da paisagem carioca nos anos 1920. À revelia das tentativas de derrubada e de invisibilização do Morro, porque habitado no século XIX (especialmente a partir de 1888) por pessoas negras, afrodescendentes e pobres, esse “acidente” geográfico (e histórico) protagoniza os primeiros capítulos do romance *Esaú e Jacó* (1904/2016c), de Machado de Assis, como protagonizou a fundação do Rio de Janeiro nos primeiros momentos de nossa colonização no século XVI (PAIXÃO, 2008).

Neste artigo, propomos análise do que tomamos por efetiva “história dos subúrbios” (ASSIS, 2016b, p. 445) machadiana, focalizando o Morro do Castelo como uma espécie de personagem, com “fisiognomia” singular na geopoesia brasileira, que desencadeia o funcionamento da engrenagem que é a narrativa literária, mas também a história do Brasil. Servem-nos de suporte teórico-crítico: de um lado, as noções de carnavalização e inacabamento, de Mikhail Bakhtin (2008; 2006); de outro, os conceitos de “fisiognomia”,

conforme teorização benjaminiana de Willi Bolle (2022), e de “geopoesia”, na apreensão de SILVA JUNIOR (2018). Nosso intuito, em suma, reside em esboçar uma “fisiognomia” popular da capital do Brasil da passagem do século XIX para o XX, prioritariamente a partir dessa topografia romanesca. Tropo tomado como “imagem de pensamento” (BENJAMIN, 1986, p. 143) de um país profundamente inacabado, mas que precisava estruturar-se enquanto nação independente e minimamente afeita aos princípios liberais em voga no exterior (fora do lugar):

A modernização das cidades, sobretudo do Rio de Janeiro, constitui, contudo, um dos aspectos do processo histórico de passagem ao capitalismo que envolve, na virada do século XIX para o século XX, o aprofundamento do aburguesamento, com a implantação do regime republicano. Neste contexto, deve-se considerar a passagem do regime de trabalho escravo para o trabalho livre e seus desdobramentos no tocante às formas históricas de controle social definidora dos marcos de exclusão social que se vão imprimindo na cidade. (NEDER, 1997, p.110).

Do Morro, de uma de suas moradoras, a “cabocla que lá reinava em 1871” (ASSIS, 2016c, p. 17), advém o mote adivinhatório que regozija Natividade, mãe central do romance, primeira personagem citada no livro de Machado de Assis que abre o século XX: “cousas futuras” (ASSIS, 2016c, p. 20). Cumpre explicar o vaticínio, pois ele mesmo não explica nada. Rigorosamente, uma predição reduzida à expressão “cousas futuras” aponta para o nada, uma tautologia em termos filosóficos ou uma ironia em termos teleológicos. O vaticínio esvaziado de sentido ganhe ares de monumentalidade porque é repetido diversas vezes ao longo da trama e usado caprichosamente pelo narrador como título do capítulo inicial do livro.

“Cousas futuras”, como excerto que abre a “última” poética machadiana, porta aquele estranhamento, aquele pasmo provocado por alguns capítulos singularíssimos de romances pregressos do autor fluminense – a exemplo do *despalavrado* “De como não fui ministro d’Estado” (ASSIS, 2016a, p. 188) das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880; 1881); do tanatográfico “Da negativas” (ASSIS, 2016a, p. 205) na mesma obra; do (este sim premonitório) “em que se explica o explicado” (ASSIS, 2016b, p. 601), capítulo de *Dom casmurro* (1899) em que Bento Santiago diz *explicar o explicado*, alegando ter esquecido “a toada daquele pregão de doces de Mata-

cavalos”, a mesma que ele e Capitu juraram não esquecer jamais. Santiago esqueceu, descumpriu mais uma promessa e o confessa neste momento da narrativa. Neste capítulo quase dispensável de *Dom Casmurro*, está dito: “ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Cousas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o juramento à afirmação simples, é profundamente moral” (ASSIS, 2016b, p. 602). A expressão é a mesma da abertura de *Esau e Jacó*, romance que sucede a publicação do livro sobre Capitu na poética machadiana. Note-se que, se a expressão é idêntica, os sentidos são diversos em cada um dos usos. Na trama publicada em 1899, as “cousas futuras” isentam de culpa aquele que dá a palavra em juramento porque “cousas futuras” significam aquilo que não se sabe, aquilo de que não se tem controle, aquilo que é inapreensível por ser futuro (a ser narrado).

Em *Esau e Jacó*, por sua vez, a mesma expressão, por se pretender dotada de algo diverso de nada, compromete a todos os personagens que a pronunciam e mesmo ao próprio romance: “cousas futuras”, quando pronunciada por uma advinha, converte-a em sacerdotisa tanto quanto em charlatã; quando assimilada por Natividade e pelos gêmeos, torna-se sinônimo de mesmice, de imutabilidade de classe; quando incorporada por um romance que discorre sobre a história do Brasil, impacta essa mesma história, impelindo-a a um futuro que não chega, ao menos até o fim do romance aqui analisado: “as *cousas futuras* agora são passadas, mas são as mesmas” (BASTOS, 2012, p. 67).

Nas páginas de *Dom Casmurro*, portanto, as “cousas futuras” isentam, apagam a culpa, redimem o passado. Em *Esau e Jacó*, apontam para o esvaziamento de sentido da expressão e conseqüentemente esvaziam o futuro – da narrativa e da história de um país, comprometendo aqueles que estão envolvidos em suas tessituras. Como registrou o crítico Hermenegildo Bastos: “O Machado de Assis romancista, no caso de *Esau e Jacó*, não difere do cronista. (...) Aqui, tantos dados históricos têm por referência a ausência de história enquanto mudança” (BASTOS, 2012, p. 72). Queremos ressaltar essa ambigüidade na prosa de 1904: concomitantemente, a narrativa desvela uma história brasileira esvaziada e estéril de futuro, mas é ela mesma a “história dos subúrbios” prometida pelo já citado Bento Santiago, no capítulo segundo de seu livro *casmurro*, cumprida por uma obra subsequente que brinca menos com o porvir dos filhos de Natividade e mais com o nosso (de brasileiros).

Para apresentar a fisionomia da “história dos subúrbios” do Conselheiro Aires, vale investirmos na investigação do uso dessa expressão em *Dom Casmurro*. Lá diz o narrador:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos subúrbios*, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves do Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo (ASSIS, 2016b, p. 445).

O trecho permite-nos ver, em um texto machadiano do último ano da década de 1890, a intenção de se compor um romance de “memórias (...) relativas à cidade”, de caráter modesto, mas composto por documentos e datas. Ora, tais atributos são integrantes de *Esau e Jacó*, obra que difere radicalmente das *Memórias para servir à história do Reino Unido do Brasil* – material de autoria do citado (por Bento Santiago) padre Gonçalves do Santos, publicado em Lisboa, no ano de 1825, sobre o Rio de Janeiro imperial. Dois *brasis* muito distintos: o imperial, das primeiras décadas do século XIX; e o da mão de obra livre, mas precarizada, do Morro do Castelo da passagem do XIX para o XX, quando a cabocla Bárbara era uma dentre inúmeras. Entendemos que produzir uma “fisiognomia da metrópole” Rio de Janeiro (incipiente, ainda que fosse a mais importante e urbanizada cidade brasileira) era uma tarefa *árida e longa* rejeitada pelo entediado Bento Santiago, mas enfrentada (ainda que sob a pena da galhofa e a tinta da ironia) pelo Conselheiro Aires.

Nesse ponto, compete elucidar o conceito com amparo de Willi Bolle, autor de *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin (1994/2022):

a ‘fisiognomia’ – (var. de physiognomonía) termo aqui utilizado para expressar um vaivém entre o objeto estudado, a ‘fisionomia’ da cidade, e o olhar do ‘fisiognomonista’ – é uma técnica de leitura e análise da cultura e da sociedade. (BOLLE, 2022, p. 24)

Para o pensador alemão radicado no Brasil, a fisiognomia consiste na “arte de escrever a história com imagens” (BOLLE, 2022, p. 48). Conforme sentido preconizado por Walter Benjamin, “a fisiognomia benjaminiana

é uma espécie de ‘especulação’ das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes de história” (BOLLE, 2022, p. 51). Se voltamos às primeiras páginas, ou mesmo linhas de *Esau e Jacó*, vamos tecendo a compreensão de que o romance erige a partir de “imagens prenes de história”, sendo a primeira delas, e a que mais nos interessa neste esforço, a do Morro do Castelo, com os seres efetivamente “observados” pelo narrador fisiognomista e geopoeta.

Disse Hermenegildo Bastos em “A profecia e a circulação do capital. Leitura de *Esau e Jacó*” (2012) que “se a narrativa realça a ida ao morro e por ela começa é porque esta é uma história do Rio de Janeiro” (BASTOS, 2012, p. 66). Sim, uma fisiognomia do Rio de Janeiro, como queremos demonstrar. Contudo, no mesmo ensaio, o crítico adverte para as duplicidades na obra – de narrador (que é também personagem), de Flora (que Aires preferia fossem duas), de gêmeos (que parecem mesmo apenas um), de lógica (que é maquinal e humana, na apreensão do pensador marxista), de diário para o autor defunto Aires, de publicação para o editor e leitor dos diários. Se tudo na trama vem duplicado (e os exemplos se multiplicam: Natividade *mais* a irmã Perpétua; Bárbara *mais* o pai), não se pode deixar de notar que o capítulo dois também *dobra* o primeiro, fazendo do Morro novamente protagonista.

“Melhor de descer que de subir” é o título do capítulo segundo que, evidentemente, remonta ao Morro e aos adágios populares (“melhor descer que subir”, “para descer todo santo ajuda”...), iniciando-se com a seguinte sentença: “Todos os oráculos têm o falar dobrado, mas entendem-se” (ASSIS, 2016c, p. 21). O dito antecipa o comentário do narrador de que “Natividade acabou entendendo a cabocla” (ASSIS, 2016c, p. 21), embora o leitor tenha entendido pouco o primeiro capítulo da obra – que é lavrado em carnavalesco e inacabamento. Note-se: o capítulo de abertura do romance finda-se não com um parágrafo, nem com uma frase que seja. Encerra-se com uma “cantiga do sertão”, nos termos do narrador, entoada pelo pai de Bárbara. Enquanto ela, “não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro”, os destinos se traduziam em cultura popular:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá
(ASSIS, 2016c, p. 21).

O falar dobrado dos oráculos, na consulta espiritual de Natividade, desdobra a palavra em corpo e a sacerdotisa *performa* discurso e dança. Aqueles leitores da abertura do século XX, como também nós, à maneira da cabocla e de suas clientes, vivemos com Machado, quando nestas páginas, a condição de liminaridade, preconizada por Victor Turner: a subida ao Morro é justamente aquela “transição ritual” (TURNER, 2008, p. 255) da qual nos fala o antropólogo inglês. Machado movimenta um verdadeiro rito de passagem em sua escrita tardia e mapeia os ritos na sociedade fluminense:

momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. (NOLETO; ALVES, 2015)

Machado de Assis realiza a “geopoesia” como literatura liminar que flagra personagens comuns da história. Brasileiros das margens e do morro, como Bárbara e seu pai, que se libertam de “posições sociais anteriores” ocupam, na matéria literária (escrita, cantada, performada, etc.), um entre-lugar aparentemente indefinido, mas certamente revolucionário (e prenhe de “cousas futuras”). Essa cantiga popular do sertão enxertada na prosa do mais canônico romancista do Brasil faz deste um romance, ele mesmo, liminar. Como afirma Augusto Silva Junior (2018):

A geopoesia nada mais é que a busca literária pelo invisível do centro periférico. A literatura de campo engloba vozes e performances culturais, autores e obras de um Brasil de dentro – longe do mar, também conhecido como niemar (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3952).

A fisiognomia aqui traçada, por certo, engendrou geopoesia. Da cidade litorânea, do Rio de Janeiro de um Cubas ou de um Rubião, adentramos seu interior. O Morro, não tão longe do mar, mas por certo muito distante da abundância social e econômica de que gozavam as moradoras da praia de Botafogo (Natividade, Perpétua e os demais integrantes das famílias Santos e Batista que povoam as anotações de Aires) é o primeiro cenário para o Conselheiro.

A cantiga verbaliza e corporifica a própria criação literária do romance, vozificado pelo povo. A cartografia que Bento Santiago pensou dever ser criada com documentos e datas, presentifica-se pela performance de uma cabocla que recebe dinheiro por seu trabalho (de advinha) e por seu pai “caboclo velho” (ASSIS, 2016c, p. 2) que toca e canta. O pai, via tradição oral, preenche o ambiente e a premonição com uma cantiga do norte do sertão, que enseja duplicadamente outra previsão, geográfica, geopoética: a de que a literatura e a história não se restringem ao litoral hegemônico (do Rio de Janeiro e do Brasil).

Forma-se, assim, na então capital do país, uma literatura que se volta para o centro que, contudo, detém em si mesma um campo íngreme, o Morro, onde o movimento popular, no subir e descer o “malcalçado da ladeira” (ASSIS, 2016c, p. 17), faz história. O cronotopo do romance, portanto, “nasce do encontro de topografias” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 56), ou seja, tropos da elite branca e abastada imiscuídos à vida popular, afrodescendente e empurrada para o alto geográfico mapeado pouco tempo antes por Euclides da Cunha. Do encontro liminar desses mundos, no momento de transição de um século velho para uma era nova, surge uma topografia inacabada e um tanto quanto nimiamente explicável do romance brasileiro: *Esau e Jacó*, trecho de diário do autor defunto Aires que se transforma em livro com o nome de *Esau e Jacó*, e, por sua vez, duplica o narrador (personagem) neste caboclo cantor dos subúrbios.

Se a presença de versos rimados e ritmados, provenientes do cancionero popular brasileiro, causam estranhamento na abertura de um romance que evoca, em seu título, a tradição hebraica do Antigo Testamento e, na epígrafe, a *Comédia* de Dante tergiversa – “*Dico, che quando l’anima mal nata...*” (ASSIS, 2016c, p. 15), resta-nos investigar a toada. A cantiga apresenta-se com vários versos em redondilha maior, metro associado à canção e às cantigas de roda na tradição lusitana. Chegada ao Brasil e incorporada às composições e festejos do centro-oeste e norte-nordeste,

ganha formas variadas na afro-brasilidade. No caso da toada cantada no livro aqui analisado, parece remeter ao coco de roda, forma artística que mistura dança e batidas demarcadas por diversos tipos de instrumentos de percussão, tais como ganzá, bombos, zabumbas, caracaxás, pandeiros e cuícas. O coco de roda, as danças de umbigada, a cantigas do sertão em geral não faziam parte das diversões de salão e tampouco integravam o repertório da elite branca carioca que cultivava hábitos europeus mesmo décadas após a proclamação da independência do Brasil.

Desse modo, tanto quanto a religiosidade popular da advinha do Morro destrona o catolicismo oficial das irmãs de Botafogo, a canção do coco de roda performada por um velho caboclo carnavaliza a forma do romance histórico europeu tradicional (a exemplo dos de Walter Scott e Leon Tolstói). Tem-se, portanto um romance brasileiro liminar, que destrona as raízes do gênero romanesco sério no Brasil, profundamente experimentado na segunda metade do século XIX por autores do romantismo e do naturalismo. Machado de Assis, entretanto, constrói um romance carnavalizado em que as mulheres brancas sobem o Morro para confirmar as cousas futuras de sua elite e realidade. Se as “cousas futuras” não proclamam nenhuma verdade é porque esta, a verdade oficial (BAKHTIN, 2008), entrou em derrocada neste romance dos subúrbios. Para definir a qualidade que atribuímos ao nosso livro, acionamos Mikhail Bakhtin (2008), que em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* explica:

[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações (BAKHTIN, 2008, p. 8).

Note-se que há uma relação dialógica entre a noção de carnavalesação, de Bakhtin, e a de liminaridade, de Turner. Ambas apontam para um momento de “abolição provisória” e de “alternância” – aspectos fundamentais para nossa análise, que almeja mostrar como, sob certo ponto de vista, o Morro do Castelo e a cabocla advinha ocupam, ainda que provisoriamente, o protagonismo de um romance sobre a história do Brasil. No conjunto de inversões carnavalesadas da publicação machadiana, a cantiga engole parágrafos da prosa romanesca, a dança substitui a palavra profética, o Morro define a metrópole urbana do Brasil Império quase-República. Flora (que

forma dupla com Aires), personagem que ainda não recebeu de nós nenhum comentário, inexplicavelmente torna-se protagonista de uma narrativa aparentemente dedicada aos irmãos Pedro e Paulo. Machado reinventa um instinto de nacionalidade ao escrever com a pena da galhofa de um Rabelais e com a tinta do humor-melancólico de um Cervantes. A composição musical aponta para uma decomposição da geopoética machadiana (SILVA JUNIOR, 2008). Sobre a cantiga, vale destacar que ela comporta, também, uma imagem de futuro – dominada pelo riso sarcástico. Como se *presentasse* um diálogo, intuímos a existência de duas vozes na canção. Nessa duplicidade, uma ordena e a outra responde em tom de deboche:

Voz 1: Menina da saia branca,
 Voz 1: Saltadeira de riacho,
 Voz 1: Trepame neste coqueiro,
 Voz 1: Bota-me os cocos abaixo.

Voz 2: Quebra coco, sinhá,
 Voz 2: Lá no cocá,
 Voz 2: Se te dá na cabeça,
 Voz 2: Há de rachá;
 Voz 2: Muito hei de me ri,
 Voz 2: Muito hei de gostá,
 Voz 2: Lelê, coco, naiá
 (ASSIS, 2016c, p. 21).

Criamos um espaço entre a estrofe para denotar que ela parece comportar duas partes. A primeira, ocupada pela primeira voz, que manda: “Trepame neste coqueiro,/Bota-me os cocos abaixo”. E a segunda parte, com uma voz que responde à ordem sugerindo que os cocos podem cair na cabeça da outra. Se essa hipótese vier a acontecer, a “menina da saia branca” anuncia que muito há de gostar e de rir da cabeça rachada da sinhá: “Se te dá na cabeça,/Há de rachá; Muito hei de me ri,/ Muito hei de gostá”. A violência da cantiga dilui-se quando associada ao contexto em que pancadas e açoites eram usuais quando empregados em negros escravizados. A carnavalização da cantiga, portanto, não está propriamente na imagem (grotesca) de uma cabeça rachada pelo coco derrubado do coqueiro, mas no fato de o alvo da violência ser a sinhá. Se a menina “saltadeira de riacho”, imagem do baixo-corporal, inverte a relação de poder com a sinhá na canção, o mesmo

ocorre no romance, já que a figura que “lá reinava em 1871”, no Morro, era a cabocla e quem tem de subir (“trepar”) não o coqueiro, mas a ladeira, são as sinhás. A voz que ordena (e que paga a consulta para a Adivinha e para o Irmão das Almas) é confrontada por uma adivinhação debochada, visto que a Cabocla vaticina exatamente o que a elite deseja: cousas futuras boas.

À ordem de Natividade (“– Então? Diga, posso ouvir tudo”), Bárbara responde com performance, obliterando o discurso sério. O romance se faz palco da geopoiesia e a palavra escrita cede lugar à voz cantada e entoada. A resposta imediata, “cousas futuras”, “cousas bonitas, cousas futuras” e “serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir...” (ASSIS, 2016c, p. 20), afinal é complementada pela letra da canção: “se te dá na cabeça/ Há de rachá” (ASSIS, 2016c, p. 21). A *ideia fixa*, para usar expressão de Brás Cubas, a ideia das “cousas futuras” racha, em sentido conotativo, a cabeça da mãe e dos filhos ao longo do romance. O que resta à adivinha é o destronamento daqueles que são regalados com “muitos benefícios” por meio do riso e da performance. As almas “má-nascidas” já estão mortas quando o diário é publicado – Aires e Flora são então defuntos e suas vidas e carcaças se escrevem em decomposição biográfica.

Bárbara, no seu espaço de poder, o Morro do Castelo, é sinhá e cobra seu tributo: Natividade pagou-lhe com “uma nota de cinquenta mil-réis. (...) cinco vezes o preço do costume” (ASSIS, 2016c, p. 21). Não se pode argumentar com precisão, após a leitura de *Esau e Jacó*, a respeito do impacto da visita de Natividade e Perpétua ao Morro sobre as vidas dos gêmeos Pedro e Paulo. Sem dúvida, contudo, é possível inferir que a visita das duas senhoras àquelas paragens marginais agrega à vida de Bárbara, que finda a consulta menos pobre; e transforma a vida do chamado “irmão das almas”, pedinte apresentado no capítulo II, que recebe de Natividade a pródiga quantia de “dois mil-réis” (ASSIS, 2016c, p. 21). A esmola, no contexto brasileiro do Encilhamento, faria do homem miserável um personagem rico. Nóbrega, figura com “nobre” no nome é o mesmo que vai carregar o caixão de Flora ao final do livro. Bárbara, o irmão das almas e Natividade são unidos por um uma imagem especular – a da nota – e por um conceito – o do dinheiro, que passa a valer muito em uma cidade que tentava, a passos tímidos, modernizar-se.

Para finalizar nossa discussão sobre a cantiga, resta-nos frisar que ela ganha contornos monumentais no romance, pelo destaque que ganha em sua abertura e por seu perpetuar-se nas “cousas futuras” da literatura brasileira:

A presença desta cantiga na abertura do romance é monumental. Aponta para um Machado que abre o século XX à brasileira – no esteio dos sertões de outro Conselheiro, o Antônio. Na publicação machadiana que inaugura os anos noventa, a cultura oficial (escrita, formal, diária) é destronada pela cultura popular. Nos corpos, vocalidades, habitus do morro, em um universo de brasilidade, prosificam-se. (MEDEIROS, 2019, p. 2794)

Pode-se dizer, então, que a toada de abertura do livro consolida-o como obra “dos subúrbios” e insere-o na tradição da geopoesia, aqui entendida como cronotopo ético e estético em que

Forças do literário que partem de espaços plurais, participam das dinâmicas inacabadas da cultura popular e se disseminam numa espécie de estética da criação literária que perscruta a literatura de ficção e o folclore, a criação literária própria do livro e tudo aquilo que é verbalizado e corporificado (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3952).

Tratando de “centro periférico”, o conceito de geopoesia nos impele a pensar na periferia encrustada no centro, justamente o que se verifica na dinâmica compositiva das fisiognomias de *Esau e Jacó*. Obra sobre a capital do Brasil, o Rio de Janeiro, portanto no centro político e econômico do país, mas iniciada com vozes e atos periféricos, do Morro. A presença – e até certo protagonismo, como queremos defender – do Morro do Castelo na trama reconfigura essa fisiognomia da cidade e da poética machadiana. Geopoesia e fisiognomia enformam duplicidade e não mais deixam a obra machadiana circunscrita a Botafogo, Tijuca, Engenho Novo e demais bairros de habitação e circulação da elite carioca. A geopoesia, enquanto prática literária das margens, subverte a fisionomia da metrópole moderna brasileira, conferindo-lhe uma fisiognomia capitalista, com todas as suas contradições. O livro que retoma sentença de *Dom Casmurro* consolida aquela evocada como epígrafe deste trabalho – “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. Cumpre dizer que, se o *rosto* brasileiro lembrava, na abertura do século XX, os velhos anos de 1800, a fisiognomia já se revelava diferente: “cousas passadas, cousas futuras”, título do capítulo CXVIII do romance, comporta o dilema duplicado de *Esau e Jacó*.

Ainda na galeria dos empréstimos, tomamos o título do capítulo XXII do romance de Aires: “agora um salto” para mostrar como o narrador o faz para ir dos idos de 1870 a 1886. Para tanto, vai tateando, outra vez, o mundo sobrenatural:

o salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro (ASSIS, 2016c, p. 55).

De certa maneira, *Esau e Jacó* se quer tão desprezioso que quase acreditamos que ele borda nada – conta apenas as invisíveis “cousas futuras” por cima da vida invisível de mulheres e gêmeos anônimos na história do Brasil. Contudo, descobrimos estar em presença de uma “mais sutil obra deste mundo” – que borda efetivamente uma dama e um túmulo (ao menos) sobre o castelo, especificamente sobre o Morro do Castelo, dentre outros tantos acontecimentos. A dama do túmulo é certamente Flora, uma inexplicável, de quem vale dizer ser peça-chave neste romance dantesco. Prova disso é que, após sua morte, a narrativa corre para o fim e os gêmeos tornam-se ainda mais desinteressantes...

Entretanto, vamos ao salto prometido: a mirada pelo quarto último capítulo, “cousas passadas, cousas futuras”. Nessa porção derradeira da narrativa, Natividade observa “um pedaço do morro do Castelo, a distância” e estaca: “a vista da igreja e do morro despertou nela todas as cenas e palavras que lá ficaram transcritas nos dois ou três primeiros capítulos” (ASSIS, 2016c, p. 209). Efetivamente, depois do quarto capítulo inicial da obra (“A missa do cupê”), o Morro desaparece para ser redescoberto precisamente quando restam apenas quatro capítulos para o fim da história. Mais uma imagem duplicada em *Esau e Jacó*. O que a mãe dos gêmeos não viu é que as “cousas futuras” foram diversas das “cousas passadas” para a “Pítia do Norte”. Natividade está pouco interessada em como se escreveu o futuro da cabocla ou em qual seria o porvir da gente casteleira que assistiria o início da derrubada do Morro (e de suas casas) a partir, justamente, de 1904, ano de publicação deste romance:

O desmonte do morro do Castelo desalojou centenas de pessoas e, mesmo aqueles que se colocavam contrários ao desmonte, argumentavam em nome da tradição, do patrimônio, da história e da beleza natural existentes no morro. Sobre seus moradores, o discurso girava em torno da pobreza e da falta de higiene em que viviam, parecendo justificar a retirada dessa população (PAIXÃO, 2008, p. 152).

Não sendo um obra que explicitamente revele as práticas higienistas, excludentes e genocidas que marcaram a Primeira República Brasileira, como o são *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *O subterrâneo*

do Morro do Castelo (1905), de Lima Barreto, *Esau e Jacó* não deixa de registrar marcas de uma prática político-social que excluiu e derrubou os brasileiros habitantes de morros até os nossos dias (quando já se completam cem anos do total aterramento do Morro do Castelo): indígenas, afrodescendentes, negros, pobres e migrantes (da Guerra de Canudos e de tantos brasis liminares ao longo das décadas).

A mãe dos gêmeos, ocupada somente em ver nascerem e serem grandes seus filhos no entremeio de seu próprio nascer, durar e morrer, cogita, passadas décadas, retornar à mesma casa, ao pé da mesma ladeira, para saber se ainda restavam glórias para seus rebentos e se viveria para aplaudi-las. Não sobe novamente o Morro, tampouco pensa sobre seus moradores ameaçados. O narrador, contudo, deixa escapar para os leitores alguns índices sobre a fortuna de Bárbara: “A ideia de estar agora madura e longe, restituída ao Estado, que deixou Província, rica onde nasceu pobre, não acudiu à nossa amiga” (ASSIS, 2016c, p. 209). A cabocla de um estado do Norte (não mais província, como nos tempos do Império) fez então fortuna e retornou rica à sua terra natal. A adivinhação fez dinheiro e as “cousas futuras” enfim existiram para uma personagem a quem o Brasil não se ocupou em reservar futuro – negros e mestiços no contexto pós-abolição da escravidão.

O destino de Bárbara, contado de modo econômico e desinteressado pelo narrador – mas contado – avulta, afinal, como mais glorioso que o dos gêmeos. Se ela, da pobreza foi à riqueza, e eles, de mais a mais, permaneceram abastados, rivais e idênticos como sempre foram. Este discreto capítulo, então, indica que as “coisas passadas” nem sempre coincidem com as “coisas futuras” e tal lição vem da visão do Morro. Traçamos, assim, um fisionomia da cidade, posto que “por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época” (BOLLE, 2022, p. 52). A imagem do Morro do Castelo está prenhe de sentidos, embora o romance esteja já acabando.

A trama termina com uma reflexão solitária do Conselheiro, que observa, de longe e silencioso, os gêmeos (sobreviventes às mortes de Flora e Natividade): “Aires (...) não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna” (ASSIS, 2016c, p. 214). As imagens do Morro, da cabocla, da esmola para o “irmão das almas”, do delírio de Flora, do sepulcro da menina em dia de estado de sítio e da flor eterna de Aires permitem-nos caminhar pela periferia de tal narrativa, à

maneira dos geopoetas. Com esse esforço, percebemos que há uma dinâmica socioeconômica decisiva no romance. Recorremos novamente a Bakhtin, agora em sua “Reformulação do livro sobre Dostoiévski” publicada no livro *Estética da criação verbal*:

O capitalismo criou as condições para um tipo especial de consciência permanentemente solitária. (...) Daí a representação dos sofrimentos, humilhações e o *não-reconhecimento* do homem na sociedade de classes. (BAKHTIN, 2006, p. 342)

Esau e Jacó embaralha os indivíduos solitários em classes sociais, algumas velhas (como a aristocracia e a massa trabalhadora explorada), outras novas (como os capitalistas especuladores, a exemplo do antigo “irmão das almas” tornado Nóbrega). Quando se volta para ver o Morro, Natividade não vê uma classe econômica já nascida, a que pertence Bárbara – a dos trabalhadores negros assalariados que ganham a vida em mercados informais. O Brasil das Tabuletas do velho Custódio – dono da Confeitaria, que fora do Império, seria da República, mas o que importa é o lucro – ensaiava-se, enfim, capitalista, quando Natividade olhou outra vez para o relevo distante.

Tudo, porém, parece mal explicado e deveras inacabado na narrativa de Aires. Seu tecido histórico é invisível e nele parece haver nada bordado. Nos corredores da geopoesia que invadem a contação, porém, vemos a história relampejar transformação:

a concepção benjaminiana de história, baseada na ideia de um tempo ‘incompleto e inacabado’, aponta para uma dinâmica de mudança. Eis o núcleo de uma filosofia que se opõe às visões míticas de uma história imutável, instaurada para durar (BOLLE, 2022, p. 127-128).

Nada dura em *Esau e Jacó* – à exceção do Morro do Castelo, que sobrevive às mortes de Flora e Natividade, às dos gêmeos e à de Aires, cuja flor, afinal, não foi eterna... O Morro do Castelo foi efetivamente extirpado da geografia do Rio de Janeiro em 1921, mas se duplicou em outros morros, na mesma cidade, que por sua vez se multiplicou em tamanho e tornou-se megalópole, com fisionomia muito diversa, ainda mais complexa, que aquela legada por Machado de Assis na abertura do século XX...

Nos primeiros começos deste Terceiro Milênio, recorreremos a teorias periféricas no seio da crítica literária machadiana – a saber, os conceitos de fisionomia da metrópole moderna e de geopoesia – para conferir

protagonismo ao Morro do Castelo e a seus habitantes casteleiros. Estivemos debruçados sobre uma *inexplicável* publicação machadiana em que os personagens, das mais diversas classes sociais, não se reconhecem na história – e por isso recorrem a adivinhações, a religiões heterodoxas, à morte ou à especulação. Para o Conselheiro Aires, o narrador (*Der Erzähler*): tudo vale ao ensejo de devolver às pessoas seu sentimento de experiência em um tempo e em um espaço (*erfahrung*) em transformação. Machado de Assis, um velho caboclo do centro do Rio de Janeiro, flagrou uma fisionomia permanente de nossas grandes cidades: esta em que *se o rosto é igual*, a fisionomia ainda vai ser diferente. Quando assim o for, o morro há de ter vez, toda cidade vai cantar e muito hemos de nos carnavalizar: *lelé, coco, naiá*.

Referências

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. 1. Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a, p. 17-205.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. 1. Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b, p. 441-638.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. 3. Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016c, p. 11-213.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo:

Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARRETO, Lima. *O subterrâneo do morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2017.

BASTOS, Hermenegildo. A profecia e a circulação do capital. Leitura de *Esaú e Jacó*. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 65-83.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Sel. e apresentação: Willi Bolle. SP: Cultrix/EDUSP, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MEDEROS, Ana Clara Magalhães de. Um romance machadiano de “brasis liminares”: cultura popular e poéticas da oralidade em Esaú e Jacó. Anais eletrônicos do XVI Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas & sentidos na Literatura. Brasília: ABRALIC, 2019.

MENEZ, Alexsandro. Civilização versus barbárie: a destruição do Morro do Castelo no Rio de Janeiro (1905-1922). *Revista Historiador*, n. 6, ano 06, Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>. Acesso em: 2 set 2022.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. “Liminaridade e communitas - Victor Turner”. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Acesso em 2 ago 2022.

PAIXÃO, Cláudia Míriam Quelhas. O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922). Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2008.

SANTOS, P. Luiz Gonçalves dos. Memórias para servir a História do Reino do Brasil. Lisboa: Imprensa Regia, 1825. Consultado em: 01/09/2022. <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008286&bbm/6691#page/4/mode/2up>

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. In: Os parceiros de Águas Lindas: Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás. Organizadores: MEDEIROS, Ana [et al.]. Goiânia: Pé de Letras, 2018. p. 53-80.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da Literatura de Campo. Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional ABRALIC: Circulação, tramas & sentidos na Literatura. Uberlândia: ABRALIC, 2018.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas*. Ação simbólica na sociedade humana. Trad. Fabiano Morais. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.



A criança divina e a criança sertaneja: Aproximações entre Hermes e Miguilim

Divine child and “sertaneja” child: Approaching Hermes and Miguilim

Andre Klojda

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

andreklojda@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-4952-9285>

Resumo: Este artigo busca aproximar representações da criança no universo mitopoético rosiano e na mitologia grega, a partir do comparatismo entre Miguilim, de “Campo Geral”, narrativa presente no livro *Corpo de Baile*, e o Hermes infante do hino homérico dedicado ao deus. A condição infantil é crucial às narrativas. Por meio, especialmente, da inventividade, que abarca tanto forma quanto conteúdo poético, Miguilim, personagem de Guimarães Rosa, autor versado na cultura clássica, filia-se à tradição do deus Hermes, criador da lira e hábil artífice. Como base para a comparação e as para as considerações propostas, lança-se mão de bibliografia especializada em ambos os universos.

Palavras-chave: Campo Geral; Hino homérico a Hermes; Guimarães Rosa; Mitologia grega.

Abstract: This article approaches representations of the child in the Rosian mythopoetic universe and in Greek mythology, based on the comparison between Miguilim, from “Campo Geral”, story from the book *Corpo de Baile*, and the infant Hermes from the Homeric hymn dedicated to the god. Their condition as infants is crucial to the stories told. Especially through inventiveness, which encompasses both poetic form and meaning, Miguilim, a character created by Guimarães Rosa, an author well versed in classical culture, joins the tradition of the god Hermes, creator of the lyre and a skilled craftsman. The comparison and the considerations suggested in the article are supported by specialized bibliography in both universes presented.

Keywords: Campo Geral; Homeric Hymn to Hermes; Guimarães Rosa; Greek mythology.

Considerações iniciais

A representação da criança como dotada de faculdades peculiares está presente na tradição ocidental desde a Antiguidade. Como verificaremos no decorrer deste trabalho, já na mitologia grega a aparição de um deus na sua forma infantil costuma colocá-lo em situações nas quais ganha destaque e serve a uma função primordial na narrativa. Não se trata, portanto, de um estágio meramente cronológico da existência, mas de uma condição que desvela significados.

Não só no decurso da história da religião, mas também das manifestações literárias, a representação infantil tem lugar privilegiado. É o caso do universo sertanejo concebido por Guimarães Rosa, onde a criança é poeta e criadora por excelência – neste artigo, interessa-nos o menino Miguilim, de “Campo Geral”, narrativa que abre *Corpo de Baile*. Nossa argumentação visará mostrar que o garoto e sua percepção do sertão mitopoético, lírica e inventiva, filiam-se ao Hermes infante, responsável pela criação da lira, entre outras, segundo a narrativa do hino homérico dedicado ao deus.

Especificamente quanto à presença do magistério de Hermes na ficção de Rosa, Maria Lucia Guimarães de Faria (2007) evoca o deus como aquele que está em movimento contínuo, em trânsito entre o reino da vida e da morte, para interpretar *Tutaméia*. O ir e vir do mensageiro e condutor de almas, na análise da autora, atravessa de ponta a ponta o conjunto de narrativas breves que compõem a obra, último dos livros lançados por Rosa em vida. É justamente no hino homérico a Hermes que Apolo menciona, nos versos finais, entre os dons concedidos ao irmão, que este seria “o único perfeito mensageiro para o Hades” (2010, p. 452)¹.

Na articulação dos dois universos míticos, o grego e o sertanejo, mostraremos que em ambos existe a concepção da criança como portadora de conhecimentos e habilidades singulares, e argumentaremos que este é um ponto de contato substancial da obra rosiana com a cultura clássica. De início, apresentaremos e discutiremos os textos e contextos a serem trabalhados, com o intuito de pavimentar o caminho até a comparação, valendo-nos de bibliografia especializada para fundamentar a proposta.

¹ Uma vez que os hinos homéricos, apesar da alcunha, não têm autoria definida, ao longo do artigo citaremos apenas o ano e as páginas em questão da obra de referência, o volume organizado por Ribeiro Jr. Pelo mesmo motivo, no tópico “Referências”, iniciamos pelo título da obra utilizada.

Hermes e os hinos homéricos

Os 33 textos reunidos sob o título de “hinos homéricos” foram assim batizados devido à sistemática atribuição de poemas épicos anônimos a Homero, na Antiguidade (RIBEIRO JR, 2010, p. 45). Em termos de linguagem, metro e estrutura poética, os hinos estão filiados ao gênero rapsódico (declamado sem acompanhamento musical específico) e à tradição das composições orais – características que os aproximam, por exemplo, da *Iliada* e da *Odisseia* (RIBEIRO JR, 2010, p. 45).

Dois dos hinos são dedicados ao deus Hermes: um longo (*h.Hom. 4²*) e um curto (*h.Hom. 18*). O hino curto, contudo, parece ser somente um pequeno extrato do longo, e bem mais recente do que este (RIBEIRO JR, 2010, p.67). Aqui, portanto, trataremos do hino longo.

Os hinos, em especial os longos – no conjunto também há poemas extensos dedicados a Deméter, a Afrodite e a Apolo –, exercem influência reconhecível na literatura e em outras artes. Como exemplos, no corpo da hídria de Caere há a reprodução da acusação de Apolo a Hermes, com o gado roubado ao lado, imagem extraída do *h.Hom. 4*; o quadro *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, no qual a deusa é cercada por Zéfiro e pela Hora, retrata motivo descrito no *h.Hom. 6: a Afrodite* (Vênus); entre diversos outros casos (RIBEIRO JR, 2010, p.78-79).

Atualmente, acredita-se que os hinos costumavam ser declamados por rapsodos em festivais públicos promovidos pelas *poleis* gregas. Esses festivais, realizados regularmente, eram amplamente difundidos, representando um momento especial para a comunidade; tratava-se de um misto de “cerimônia religiosa, de festa, de quermesse, de disputa esportiva e, naturalmente, de feriado cívico ou religioso” (RIBEIRO JR, 2010, pp. 40-41). As celebrações também tinham a função de reafirmar a ascendência econômica, política e cultural da *pólis* que as promovia (RIBEIRO JR, 2010, p. 41). Além dos festivais, os hinos integravam outros rituais, como reuniões e sacrifícios privados. Pode-se dizer que, em sua origem, são “poemas intrinsecamente religiosos, pois chamam e colocam o deus na presença dos participantes do ritual” (RIBEIRO JR, 2010, p. 43).

² Como acontece com outras obras da Antiguidade, é hábito mencionar os hinos homéricos por meio da forma abreviada. O *h.Hom. 4* também é conhecido como *h.Merc.*, = 580 versos (RIBEIRO JR, 2010, p.44).

Hermes, o amigo dos homens

Para além do hino homérico, Hermes encontra-se representado de formas diversas. Walter Otto apresenta-o como o mais humano dos deuses (OTTO, 1944, p. 127), melhor amigo dos homens entre os deuses (OTTO, 1944, p. 132) e um espécime particular entre os filhos de Zeus (OTTO, 1944, p. 128). Em parte, sua singularidade se deve a traços que remetem aos deuses arcaicos, como Cronos e Prometeu, também conhecidos pela astúcia (OTTO, 1944, p. 130). Hermes é especialmente afeito a conceder benfeitos, por meio de sua vara (ou bastão), com a qual o deus é comumente representado. O instrumento tem sua origem no verso 529 do *h.Hom. 4*, como presente prometido por Apolo – uma “belíssima vara de opulência e riqueza” (2010, p. 448).

Interessa-nos, justamente, a representação de Hermes no hino homérico, conseqüentemente, não nos alongaremos, por ora, para além das características gerais delineadas acima. Precisamos, contudo, situarmo-nos quanto à amplitude do magistério do filho de Zeus e Maia, que vai além da mais corrente concepção, a de mensageiro dos deuses e condutor de almas. Entre os vivos e os mortos, perdas e ganhos, o deus compreende uma existência plural e particular – na definição de Otto, Hermes abarca todo um mundo, não um fragmento qualquer da soma da existência; tudo lhe pertence, no sentido de estar sob a sua égide. Aquele que deseje gozar dos favores de Hermes também deve estar pronto para as perdas, pois, em seus domínios, perdas e ganhos são indissociáveis (OTTO, 1944, p.150-151). Daí, por exemplo, os personagens “perdedores-ganhadores” de *Tutaméia*, identificados por Maria Lucia Guimarães de Faria (2007, p.225). Em Hermes, encontramos “a inextricável conexão da vida e da morte, a proximidade entre o além e o aquém, a convergência do tudo e do nada, a oscilação do diurno e do noturno” (FARIA, 2007, p.229). É figura de rara riqueza.

O conflito do hino a Hermes é desencadeado pelo roubo, perpetrado pelo recém-nascido filho de Maia, do gado de Apolo, seu irmão por parte de Zeus. Descoberta a travessura, Apolo busca reparação e leva a questão ao pai. Mais importante do que a resolução do conflito, porém, é o maravilhar-se de Apolo com a lira inventada pelo irmão, a quem – numa reviravolta que demonstra exemplarmente a astúcia de Hermes – concede fartas riquezas em troca do instrumento.

Hermes como criança divina e criadora

A aparição de Hermes sob sua forma infantil é uma das características centrais do *h.Hom. 4* – Kerényi (1953, p. 70), aliás, ressalta que não nos é deixado esquecer um só instante de que o célebre deus é uma criança. A descrição empreendida pelo poema se consolidou como o retrato clássico da infância de um deus grego, celebrando-o e descrevendo-o enquanto criança divina (KERÉNYI, 1953, p. 70).

Na tradição grega, aparecer sob a forma de criança tem um significado de suma relevância, longe de sugerir que o deus assim apresentado tenha sua importância ou poderes diminuídos – pelo contrário: a criança divina torna-se responsável pela epifania que compõe o centro da situação retratada (KERÉNYI, 1953, p. 71). A tendência de pensar na cronologia como degraus de evolução está excluída desse universo; os estágios da vida são representados como realidades separadas da concepção de tempo (KERÉNYI, 1953, p. 37). Isso torna possível, por exemplo, tanto haver representações de Hermes criança ao lado de Apolo adulto, quanto o inverso (KERÉNYI, 1953, p. 71). A nossa lógica puramente humana é incapaz de acessar a plenitude dos significados míticos: a mitologia permite que todos os aspectos possíveis do ser sejam modos de expressão do divino (KERÉNYI, 1953, p. 37).

O primeiro, e um dos mais importantes, dos feitos de Hermes no hino é a invenção da lira, a partir de uma tartaruga. E essa não é a única criação da criança divina relatada no poema: ela também inventa o fogo pelo atrito da madeira,

Depois foi juntando muita lenha e perseguia a arte do fogo
com um belo galho de loureiro; num graveto de romã ia rolando
o galho ajustado na palma da mão – e brotou um sopro quente!
Hermes foi o primeiro a inventar o pau de fogo e o fogo (2010, p. 414),

E a siringe, já próximo ao fim do relato: “E logo ele próprio de outro saber forjou a arte/das siringes inventou o som audível ao longe” (2010, p. 446).

O poeta homérico faz-se valer da criança para representar aspectos do real; as “impossibilidades” narradas tornam-se plausíveis no “mundo de Hermes”, no qual a astúcia é a chave para os feitos impressionantes descritos (KERÉNYI, 1953, p. 76). Em comentário psicológico ao texto de Kerényi, Carl Jung discorre sobre a “invencibilidade da criança”, que consiste no seguinte paradoxo: nos mitos da infância, a criança está constantemente ameaçada e

exposta a perigos ao mesmo tempo que dispõe de forças que excedem a medida humana. Isto é, ela é “apenas” uma criança, mas também é divina (JUNG, 1953, p.113). A criança advém do seio do inconsciente; é nascida da “natureza viva em geral”, personificando as forças vitais que jazem além do âmbito do consciente. A consciência permanece presa em suas pretensas possibilidades múltiplas, enquanto a criança é o imperativo a uma possibilidade única, munida das forças naturais do instinto (JUNG, 1953, p.114).

No infante divino Hermes, as características descritas por Jung estão bem expostas: sendo apenas um recém-nascido, ele se coloca, a princípio, em antagonismo com Apolo, um dos deuses mais ilustres do panteão grego; contudo, a sua astúcia e inventividade tornam-se artificios para sair-se bem do encontro. As referidas forças naturais do instinto agem *em* Hermes e *a partir* de Hermes, inspirando-o a criar e recriar, alterando e expressando a realidade na qual está circunscrito.

Miguilim e a poesia do sertão

José Maurício Gomes de Almeida argumenta que, em Rosa, o sertão deve ser entendido como um microcosmo onde se desenrola a aventura humana, afastando-o, assim, do entendimento da condição de regionalista dos ficcionistas da década de 1930 (ALMEIDA, 2008, p.176). Destes, Guimarães Rosa se diferencia pela sua principal preocupação, que não está na inserção de sua obra na história sociopolítica do país, e sim na ampliação do conceito de sertão – daí advém a caracterização, feita pelo próprio escritor, de Dostoiévski, Tolstói, Flaubert e Balzac como sertanejos (ALMEIDA, p. 177-178). Trata-se de uma condição do *ser*, ainda que sem excluir um autêntico orgulho sertanejo (ALMEIDA, p.178). Isto é, a ficção rosiana tem por característica definidora o fato de que

nela os Gerais mineiros são ao mesmo tempo tratados como um espaço real, geograficamente definido e objeto de fixação literária insuperável, e como um microcosmo, como um espaço simbólico onde o escritor projeta todas as suas indagações existenciais e metafísicas. Sem dúvida, a essência e o valor superior da obra de Guimarães Rosa está nessa sua capacidade de transfiguração do espaço real em espaço mitopoético. (ALMEIDA, 2008, p.178)

Desse modo, é estabelecida a prerrogativa de leitura do sertão rosiano como transcendente ao sertão geográfico e etnográfico; jaz além do espaço-tempo que o limita, fruto de uma essência que busca sondar o mistério cósmico (ALMEIDA, 2008, p.181).

A construção do mito em Rosa, aliás, está presente desde seu livro de estreia, *Sagarana*. O sufixo de origem tupi “rana” significa “semelhante”, o que confere ao título da obra o sentido de “à maneira de uma saga”; o termo saga, por sua vez, pode designar as narrativas míticas dos povos escandinavos, ou, genericamente, uma narrativa de cunho lendário (ALMEIDA, 2008, p.177). Sendo assim, podemos afirmar “que, em larga medida, toda a obra rosiana constitui uma extensa *sagarana*” (ALMEIDA, 2008, p.177).

Ronaldes de Melo e Souza também interpreta o título *Sagarana* de modo abrangente – considera-o “cifra do projeto poético de Guimarães Rosa, que consiste na transformação da saga em geral na singularidade da saga do sertão” (SOUZA, 2008, p.9). *Corpo de Baile*, por sua vez, retoma e aprofunda o projeto mitopoético inaugurado no primeiro livro de Rosa (SOUZA, 2008, p.10). O arranjo harmônico das sagas, em seu princípio musical, “se compreende na acepção originária da *Musikè téchne*, a arte das musas, singularizada pela trindade poetológica de palavra, canto e dança” (SOUZA, 2008, p.10). Sobre as musas e o universo rosiano, vejamos:

Quem são as musas? Antes de Hesíodo, elas existiam em número de três. Eram veneradas no santuário do monte Hélicon e chamavam-se Melete, Mneme e Aoide. As três musas manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética. Melete propicia a disciplina indispensável ao rigor da composição. Mneme prodigaliza o vigor da improvisação. Aoide significa o canto, o harmonioso resultado da interação entre o rigor da composição, dispensado por Melete, e o vigor da inspiração, suscitado por Mneme. Três em uma ou uma em três, a trindade das musas constitui a essencialidade da poesia em geral, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional. Na consonância com o princípio unitrino da palavra, do canto e da dança, a saga rosiana se compõe e se faz ouvir em memória da potência musal. (SOUZA, 2008, p.10)

Assim, vislumbramos os diferentes níveis do estatuto mitopoético do sertão rosiano, presente desde o travejamento estrutural do todo da obra e das sagas que o compõem. As epígrafes de *Corpo de Baile* – quatro delas são de Plotino, com referências ao mundo telúrico e à caracterização do homem

interior em contraposição ao homem exterior – ampliam essa compreensão (SOUZA, 2008, p.12). Ainda conforme Souza, na saga rosiana, o sertão e o sertanejo correspondem à concepção plotiniana porque, especialmente, a terra sertaneja é poetizada como centro do universo envolto na circunferência dos Campos Gerais; o sertanejo se representa como o homem interior, não apenas geograficamente (como homem *do* interior), mas sobretudo no voltar-se para dentro de si mesmo (SOUZA, 2008, p.12).

A criança como poeta em Guimarães Rosa: o caso de Miguilim

Em “Campo Geral”, Miguilim assume a função mitopoética de contador de estórias inauditas (SOUZA, 2008, p. 125). E isso não acontece por acaso: em Rosa, a imaginação e a capacidade criadora infantis são verdades poéticas responsáveis por representar a possibilidade da força formativa do ser humano, que dá origem às culturas e está presente desde as primeiras fases da vida (SOUZA, 2008, p.126-127).

Já nas primeiras linhas, “Campo Geral” introduz o espaço mitopoético do sertão:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2016, p. 25)

Também é já no início da saga que ficamos a conhecer a primeira estória inesquecível para Miguilim, escutada por ele ao cavalgar com tio Terêz até o Sucurijú, para ser crismado. Não lembrava quem a havia contado, mas retivera o conteúdo, um elogio ao Mutúm: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 2016, p. 25), esse alguém dissera. É a partir desta descrição que Miguilim realiza, pela primeira vez, uma das suas principais características como contador de estórias: a fim de alegrar a mãe, triste com o Mutúm, “abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação” (ROSA, 2016, p. 26). Isto é: na busca de transfigurar a realidade, faz-se portador de sentidos inauditos em seu meio – poeta –, ainda que nem sempre compreendido; a mãe, por exemplo, nesse caso, “não lhe deu valor nenhum...” (ROSA, 2016, p. 26).

Outra face fundamental de Miguilim é sua sintonia emocional com o narrador, que se faz valer do ponto de vista do menino para compagnar a narrativa. Na parceria poética estabelecida entre o narrador e o refletor dos acontecimentos, Miguilim, “a dramatização da mundividência original da criança arrebatada pelas estórias substitui a representação da realidade objetiva”; para representar a “experiência mitopoética do protagonista, o narrador reduz ao grau zero sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança” (SOUZA, 2008, p. 134). É nessa associação narrativa que o menino atinge o cume da sua poeticidade, manifesta como criador e recriador de vida e de estórias. Ronaldes de Melo e Souza chama o narrador de “Campo Geral” de epilírico por associar, justamente, o épico e o lírico ao performar “o duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim” (SOUZA, 2008, p. 134). É uma troca: se o narrador empresta ao menino sua consciência estrutural, para que ele apresente a sua mundividência do sertão mitopoético no qual vive, Miguilim oferece sua interpretação infantil da experiência da vida efetivamente vivida para compor o painel de emoções e reflexões que dá corpo à narrativa, singularizando-a. O lirismo e a poesia de “Campo Geral” encontram a sua origem nessa esquematização.

A criança divina e a criança sertaneja: lirismo e inventividade

Uma óbvia, mas fulcral, diferença entre as crianças referidas neste trabalho impõe-se: Miguilim é mortal – o medo da aproximação da morte, inclusive, ocupa o menino em diversos trechos de “Campo Geral” –, enquanto Hermes é um deus. Miguilim, ciente de sua pequenez, “rezava pedindo: combinava com Deus” (ROSA, 2016, p. 55), suplica ao divino pela sua vida. Já Hermes, filho de Zeus, apresenta-se ao trono do pai, com quem conversa face a face, capaz até de provocar uma “forte gargalhada” (2010, p.436) no deus supremo. Em nossa empreitada, que visa associá-los, não esqueceremos desta distância; buscaremos mostrar, contudo, que os pontos de contato são significativos. Ambos os textos, separados por milênios e estilos, convergem mais frequentemente do que sugere o olhar despreocupado – notavelmente pelo “entusiasmo inventivo” do qual é dotado Miguilim (SOUZA, 2008, p.125), que também está presente no cerne das múltiplas invenções do infante divino, e pela função primordial que cada um desempenha na respectiva narrativa.

Paulo Rónai afirma que, como os grandes poemas clássicos, “*Corpo de Baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento” (RÓNAI, 2016, p.19). Ao nos remetermos à Grécia, não trilhamos terreno estranho ao universo rosiano: epígrafes de Plotino e a classificação de certas narrativas como parábases (“Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”), encontradas no índice final da primeira edição da obra (SOUZA, 2008, p.10), exemplificam o trânsito de *Corpo de Baile* pela cultura clássica. As parábases rosianas têm função correspondente àquela desempenhada na comédia grega, quando o coro se dirigia diretamente ao público, e não à ação teatral em si; em *Corpo de Baile*, as parábases são “sagas que narram eventos do sertão e, ao mesmo tempo, realizam a teoria da saga que se narra” (SOUZA, 2008, p.11). Ou seja, trata-se de narração e interpretação concomitantes.

Ronaldes de Melo e Souza detalha como a concepção rosiana da criança como símbolo do homem novo e do mundo renovado encontra-se filiada à tradição mitopoética das *Bucólicas* do latino Virgílio, no sentido de sua exaltação à natividade e “ao nascimento do menino como gênese de uma nova linhagem humana”; e reconhece que estudar a origem e desenvolvimento da ideia religiosa do nascimento da criança leva, naturalmente, aos infantes divinos gregos (SOUZA, 2008, p.129-130). Prefigura-se, portanto, um movimento que nos permite fazer Miguilim, a criança paradigmática rosiana, bailar ao lado de Hermes, a criança divina por excelência.

Na construção mitopoética do protagonista e da narrativa, Miguilim avizinha-se aos mitos gregos, especialmente, ao sintonizar-se com seo Aristeu, personagem de “Campo Geral” que é homônimo ao filho de Apolo (SOUZA, 2008, p.133). O Aristeu de “Campo Geral”, aliás, é descrito pelo narrador, sempre consorciado com a visão infantil e poética de Miguilim, dispendo de um quê apolíneo – “desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim” (ROSA, 2016, p.63). Fiel à mundividência que compagina o texto, a figura de seo Aristeu logo é comparada às estórias: ele “parecia desinventado de uma estória” (ROSA, 2016, p.63) e “Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias” (ROSA, 2016, p. 65). Como personagem de raízes apolíneas, seo Aristeu é uma luz no nem sempre alegre Mutúm percebido e contado por Miguilim; ele promete curas, entoa canções e desperta saúde e ânimo no menino, que floresce sob essa influência solar. Quando perguntado quem lhe ensinou a

lição sobre a alegria suplantar a tristeza, seo Aristeu inicia assim a resposta, de pronto: “Foi o sol (...)” (ROSA, 2016, p.117).

No *h.Hom. 4*, Apolo comparece como o principal interlocutor de Hermes e vítima do roubo de gado. Nesse ponto, retornamos à distância ontológica entre as crianças, marcada mesmo quando se avizinham. Seo Aristeu, que mantém suas características solares, é capaz de impulsionar Miguilim na direção de seu mais marcante talento, a afinidade com as estórias; Hermes, por sua vez, recebe seus inúmeros dons diretamente da figura de Apolo. Seo Aristeu, uma representação destituída da divindade do filho de Apolo, não pode ser diretamente comparado ao deus, assim como nós, humanos, não podemos olhar diretamente para o sol. Não obstante, os papéis desempenhados por eles guardam semelhanças: são simulacros da relação existente entre Hermes e Miguilim, e entre o universo de opulência dos deuses gregos e a poesia exuberante do sertão mitopoético.

O peru e a tartaruga

Tanto a criança divina quanto a sertaneja experimentam, ainda na parte inicial das respectivas narrativas, uma epifania criadora e criativa a partir do encontro com um animal. Ambos os episódios têm caráter iniciático, sendo responsáveis por fazer aflorar potências latentes nos infantes e prefigurar a concepção poética dos universos nos quais estão circunscritos.

Hermes cria a lira a partir de uma tartaruga, ao sair do seu berço, em busca do gado de Apolo. É a primeira amostra que o hino nos oferece do traço de artífice do deus, que será uma das suas principais características ao longo da narrativa. Vejamos os versos:

Ao encontrar aí uma tartaruga, conseguiu imensa prosperidade:
 Hermes foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor.
 Foi quando ela surgiu-lhe à entrada do pátio,
 pascendo, defronte à morada, viçosa erva,
 a mover gingante as patas. O benfazejo filho de Zeus
 sorriu, com o olhar atento, e em seguida pôs-se a falar:
 “É um trunfo de grande valor! Não devo desprezá-lo!
 Salve, amável beldade, cadência da dança, colega de festim,
 bem-vinda aparição! De onde saiu este belo brinquedo?
 És uma carcaça furta-cor, tartaruga que vive nos montes!
 Vou pegar-te e levar para casa; uma certa serventia terás para mim,

não farei pouco de ti. E serás tu a primeira a servir-me.
É melhor ficar em casa, pois além da porta é nocivo.
Sim, de fato, proteção contra feitiços maléficos serás
em vida; mas se morresses, poderias cantar bem bonito!” (2010, p.408)

Após o maravilhamento inicial, Hermes procede à confecção da lira, valendo-se de sua perícia e habilidades divinas, com o auxílio de objetos como pele de boi e “sete afinadas cordas de tripas de ovelhas” (2010, p.410), além da tartaruga. A tartaruga é ferramenta para a confecção perpetrada, mas não só; sua condição de “brinquedo do deus” também demonstra o aspecto divino existente nela mesma (KERÉNYI, 1953, p.77). Inicia-se, assim, a relação da criança divina com o inaudito, com a criação e, conseqüentemente, com o poético em seu mais puro sentido advindo de *poien* (fazer).

O despertar de Miguilim para o seu modo de criação, o seu reconhecimento do valor das estórias, dá-se igualmente pelo encanto, com um quê de espanto, ao avistar um animal. É o momento no qual o menino, intérprete do sertão rosiano, reconhece a relação daquilo que há de belo no mundo com as estórias. O acontecido tem lugar em “Pau-Rôxo, na beira de Saririnhém”, local “ainda mais longe” do que o Mutúm, do qual o menino “se recordava sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (ROSA, 2016, p.27). Assim é contado:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória [...] (ROSA, 2016, p.27)

Assim como Hermes ao deparar-se com a tartaruga, Miguilim, ao avistar o peru, percebe que as possibilidades compreendidas no animal vão além da sua condição de bicho, tornando-o parte constitutiva e essencial de sua visão mitopoética de que “o mundo existe para se consumir na perfeição mágica da estória” (SOUZA, 2008, pp. 132-133). O ser humano não está sozinho no papel de conceber a realidade.

Como abordamos anteriormente, para Jung, a criança – inclusive no caso dos mitos – nasce da natureza viva em geral, não só daquela puramente humana; contém o que há de profundo na natureza e as possibilidades que jazem além da consciência (JUNG, 1953, p.114). A partir dessa origem,

intimamente ligada ao natural, podemos compreender melhor os feitos dos quais tratamos. A tartaruga e o peru, entes da natureza encontrados ao acaso, exercem influência determinante nos infantes – que, como consequência, também agem sobre os animais e suas representações: em Hermes, num sentido mais prático e imediato, e em Miguilim, na construção de uma mundividência.

Da mesma forma, não é casualidade que os episódios ocorram na parte inicial das narrativas. Nos dois casos, além de introduzir questões fundamentais da personalidade dos protagonistas, anunciam aspecto primordial da arte dos poetas homérico e rosiano, cujos universos míticos ultrapassam a lógica trivial. O milagre da transformação da tartaruga em lira estabelece a chave de leitura do hino: Hermes não deixará de lado seu aspecto infantil, tampouco sua condição de deus; será referido e reconhecido como infante, mas capaz de espertezas prodigiosas e feitos maravilhosos – são eles que o confirmam como figura que supera a ordem natural. O processo é semelhante em “Campo Geral”: a circunstância do peru no quintal proporciona a apresentação da conexão intrínseca do encanto do mundo com a estória; tudo o que é formoso é como se fosse uma estória – esta é a premissa regente da narrativa, o modo como são percebidos e transmitidos o sertão e a vida por Miguilim.

A sintonia emocional estabelecida entre a criança e o narrador transfigura a realidade em uma brotação incessante de estórias. Sendo assim, não parece vaga, tampouco surpreendente, a pergunta de Miguilim em uma das últimas cenas de “Campo Geral”: “Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?” (ROSA, 2016, p.121). O menino é intérprete privilegiado do sertão mitopoético, o olhar que conduz o leitor no conhecimento da mitologia sertaneja de Rosa. Assim, “por quê?” e “para quê?” não são apenas questionamentos utilitários, e sim perguntas abrangentes encampadas pela mundividência de contador de estórias inauditas e habitante exemplar do universo rosiano. A função de Miguilim torna-se, portanto, afim à *hermenêutica*, “a arte poético-pensante de interpretar os sinais esparsos que escrevem a legenda da vida, num contínuo ir-e-vir dos cimos aos abismos” (FARIA, 2007, p.229).

O elemento lírico

Já abordamos a associação entre o épico e o lírico empreendida pelo narrador de “Campo Geral”, tornando-o epilírico, conforme Ronald de Melo e Souza. Seja épico ou subépico, como alguns estudiosos o consideram

(RIBEIRO JR, 2010, p.46), o elemento lírico também é indissociável do hino homérico a Hermes – não em relação à estilística do gênero lírico, como a compreendemos hoje, mas pelo conteúdo, uma vez que relata a criação da lira e os efeitos imediatos dessa invenção. O *h.Hom 4* coloca-se, portanto, em posição privilegiada quanto à origem do lirismo. Não temos acesso às canções e ritmos pioneiros tocados por Hermes, apenas a descrições. O poema homérico, porém, apresenta o *efeito* causado pelo tocar da lira, junto ao canto, em um deus poderoso como Apolo, que posteriormente assume o instrumento para também entoar sons inauditos.

Tal artifício, como empregado no hino, merece atenção: André Motte (2008, p.165) ressalta a dificuldade de imaginar modo mais expressivo de contar, na língua da época, o efeito causado pelo lirismo de Hermes em seu irmão mais velho, que vai do agradável ao irresistível – na tradução para o português, do “doce desejo” ao “desejo incontrolável”:

[...] Na mão esquerda a lira,
 com um plectro ia testando cada som. Ela, em suas mãos,
 ressoava formidável, e Febo Apolo pôs-se a rir,
 em regozijo. Amável em seu peito percorreu a vibração
 da divina melodia, e o doce desejo se apossava de
 sua alma, ao ouvi-la. A tanger a lira amavelmente,
 o filho de Maia deteve-se, confiante, à esquerda de
 Febo Apolo; e logo, ao som arguto da lira,
 preludiou uma canção – amável era a voz acompanhante! –
 celebrando os deuses imortais e a negra terra, dizendo
 primeiro como surgiram e como a cada um coube seu lote.
 [...]
 Um desejo incontrolável invadia, no peito, o ânimo de Apolo,
 que pôs-se a falar, proferindo-lhe palavras aladas [...] (2010, p.438-440)

Como afirma Kerényi, a “criança original” com a lira em mãos exprime a substância musical do mundo, do Todo; é significativo o instrumento ser feito a partir da tartaruga, que representa tradicionalmente a ancestralidade, segundo diferentes culturas e mitologias antigas (KERÉNYI, 1953, pp.76-78).

Em “Campo Geral”, o êxtase provocado pelo elemento lírico também perfaz o texto. Devido ao consórcio de Miguilim com o narrador, toda a experiência emocional transmitida ao leitor provém da criança, responsável, principalmente, pela faceta lírica do narrador epilírico: é o tom “genuinamente lírico” (SOUZA, 2008, p.134) do menino entusiasmado com

a beleza do mundo circundante, diretamente experimentado por ele – neste caso, o universo do sertão. A realidade objetiva não está em primeiro plano, e sim a vida efetivamente vivida pela criança sertaneja.

Ademais, a música está no substrato do sertão rosiano. Em “Campo Geral”, essa musicalidade é representada e transmitida, justamente, pelo ponto de vista da experiência vital de Miguilim, adotado pelo narrador naquilo que narra e no modo de narrar. Como afirma Emil Staiger, na obra lírica, os “campos de força musicais”, dos quais a ordem das palavras é dependente, “são visivelmente mais poderosos que a exigência da correção e uso gramaticais” (STEIGER, 1974, p.24). O lirismo de “Campo Geral” reside, primeiramente, na união da “música das palavras” com a sua significação, originando o “o milagre da lírica” (STEIGER, 1974, pp.23-24), para usarmos a terminologia cunhada por Steiger. Rónai é preciso a esse respeito ao afirmar que a linguagem rosiana é “de espantosa força expressiva, e que há de encontrar os seus lexicógrafos” (RÓNAI, 2016, p.19). Em “Campo Geral” são muitos os exemplos que merecem ser não apenas lidos, mas escutados – do “dinheirozinhosinho” (ROSA, 2016 p.45) suplicado por seo Deográcias ao “oão das vacas” (ROSA, 2016, p.61). Há, notadamente, um colorido lírico e musical nos diálogos entre as crianças, em especial nas conversas de Miguilim com Dito, seu irmão mais querido:

“Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados... Mas Pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...” “– Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz.” “– Sei e sei, Dito. Eu sabia... Mas então é ruim, é ruim...” (ROSA, 2016, p.71)

Refletor da consciência narrativa e arquitetônica do narrador, Miguilim não só transmite a experiência ao leitor, mas também se revela constantemente tocado pelo canto e pela música. São várias as canções ouvidas pelo garoto, como o lamento da estória do Menino Triste (ROSA, 2016, p.31), a despedida de seo Aristeu (ROSA, 2016, p.65) e as alegres descrições da natureza entoadas pelo vaqueiro Salúz (ROSA, 2016, p.110). Cada ocasião desvela um estado anímico aprofundado ou provocado pelas cantigas; no consórcio do personagem com o narrador, valer-se dos versos da canção é conferir-lhe o estatuto de parte integrante da saga da vida em si mesma, assim como as pessoas, os animais e a vegetação. A canção do

Menino Triste (“Minha Cuca, cadê minha Cuca?”...) faz Miguilim lembrar de Pingo-de-Ouro, “uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo” (ROSA, 2016, p.30). Com essa lembrança, “chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (ROSA, 2016, p.31).

Efeito inverso tem uma canção divertida de seo Aristeu:

*Ô ninho de passarim
ovinho de passarinhar:
se eu não gostar de mim,
que é mais que vai gostar?*

De rir, a gente podia toda a vida. (ROSA, 2016, p.118)

O magistério musical, lírico, de “Campo Geral” tem, portanto, dupla face: está presente estilisticamente, por meio da música da linguagem rosiana, e na constituição da narrativa, devido às induções anímicas desencadeadas pelas canções.

Aquilo que o modo de expressão do autor do hino homérico ainda não pode alcançar é realizado na linguagem tipicamente rosiana, que moderniza e dignifica a tradição lírica. Genealogicamente, podemos inferir que a invenção do infante Hermes possibilita a musicalidade do sertão mitopoético percebido através das impressões do menino Miguilim. Ao estabelecer o parentesco entre a criança, a música e a ancestralidade, o poeta homérico, por meio do hino à criança divina, lança os fundamentos a serem explorados e adaptados pela criança sertaneja.

Considerações finais

“Campo Geral”, assim como os hinos homéricos, tem caráter de prelúdio. Se estes precediam rituais, sacrifícios etc., a narrativa de Miguilim, segundo o próprio Rosa, prefigura as estórias seguintes de *Corpo de Baile*, quanto a temas e motivos (SOUZA, 2008, p.125). A poeticidade da forma das sagas do livro não é acidental, mas estatuto calculado; é produto da interação artística entre o autor erudito, profundo conhecedor da tradição, João Guimarães Rosa, e os “meninos contadores de estórias” (SOUZA, 2008, p.126). As constantes alusões, nos estudos rosianos, à cultura clássica são fruto direto do lastro cultural do escritor.

No caminho percorrido ao longo deste nosso artigo, revisitamos a construção da afinidade do sertão rosiano com a cultura clássica, em especial com os gregos e as suas concepções artísticas e de composição, e desaguamos na contribuição comparativa, por nós proposta, quanto ao lirismo e a inventividade da criança em ambos os universos. Na abrangência da condição de sertanejo proclamada pelo próprio Rosa, não é custoso imaginar as peripécias do infante Hermes a serem perpetradas no espaço mitopoético do sertão: imaginemos as mil e uma astúcias divinas possíveis no mundo de brotação incessante das estórias dos personagens rosianos. Em contraponto ao ingênuo mas sabido Miguilim, Hermes, o deus amigo dos homens, poderia até mesmo surgir ante o menino enquanto este suplica ao Céu pela sua saúde, e entabulariam a mais lírica e inventiva das conversas, pautada em suas incríveis semelhanças e intransponíveis diferenças.

Referências

ALMEIDA, J. M. G. de. Da visão realista à visão mitopoética: o sertão como microcosmo. In: ALMEIDA, J. M. G. de. *Machado, Rosa & Cia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

FARIA, M. L. G. de. A euritmia dos contrários em “Tutaméia”. In: A. C., SECCHIN; ALMEIDA, J. M. G. de; FARIA, M. L. G. de; SOUZA, R. de M. e. (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, v.1, p. 225-245.

JUNG, C. G. Contribution a la psychologie de l’archétype de l’enfant. In: KERÉNYI, C; JUNG, C. G.: *Introduction a l’essence de la Mythologie*. Paris: Payot, 1953, p.92-126.

KERÉNYI, C. L’enfant divin. In: KERÉNYI, C; JUNG, C. G.: *Introduction a l’essence de la Mythologie*. Paris: Payot, 1953, p.37-91.

MOTTE, A. L’expression de l’émotion musicale dans les Hymnes homériques de l’époque archaïque. *Kernos*, n. 21, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/kernos/1611>>. Acesso em: 11 de set. 2022.

OTTO, W. F. *Gli dèi della Grecia*. Florença: La Nuova Italia, 1944.

RIBEIRO JR, W. A. Introdução. In: RIBEIRO JR, W. A.(org.). *Hinos Homéricos*: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

Hino homérico a Hermes. In: RIBEIRO JR, W. A. (org.). *Hinos Homéricos*: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RÓNAI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.17-23.

ROSA, J. G. Campo Geral. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.25-122.

SOUZA, R. de M. e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.



Linguagem em deslocamento: a palavra-imagem na poesia de Marília Garcia

Language in motion: the word-image in Marília Garcia's poetry

Leandro Marinho Lares

Universidade Federal de Lavras (UFLA), Lavras, Minas Gerais / Brasil

leandromlares@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3296-6614>

Andréa Portolomeos

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), São João del-Rei, Minas Gerais / Brasil

portolomeos@ufs.br

<http://orcid.org/0000-0001-7298-5695>

Resumo: Inserido no campo da Literatura Comparada, este artigo tem o objetivo de estudar as interações entre linguagem poética e linguagem cinematográfica na poesia de Marília Garcia. A partir das considerações de Rosa Maria Martelo (2007, 2012), dissertamos sobre o caráter ontológico do diálogo entre poesia e cinema em “estereofonia”, poema do livro *Câmera Lenta* (2017). Na sequência, apresentamos algumas afinidades entre o referido poema e o *cinema de poesia*, gênero cinematográfico descrito por Pier Paolo Pasolini (1982). Para finalizar, recorremos ao conceito de exotopia, proposto por Mikhail Bakhtin (2010), para pensar sobre a palavra-imagem de Marília Garcia em duas interfaces. Na primeira, enfatizamos os deslocamentos interartísticos. Na segunda, os deslocamentos do sujeito-leitor no ato da leitura. Assim, o diálogo das artes recebe contornos sociais no polo da recepção, haja vista que, conforme Wolfgang Iser (1999, 2002), a imagem literária pode promover um “despertar” e se converter em vivência para o sujeito-leitor.

Palavras-chave: literatura comparada; poesia brasileira contemporânea; poesia e cinema; poesia e imagem; Marília Garcia.

Abstract: Inserted in the field of Comparative Literature, this article has the objective of studying the interactions between poetic and cinematographic languages in Marília's Garcia poetry. Considering the propositions of Rosa Maria Martelo (2007, 2012), we discuss the ontological aspect of the dialogue between poetry and cinema in “estereofonia”, a poem from the book *Câmera Lenta* (2017). In the sequence, we present some similarities between the mentioned poem and the *cinema of poetry*, the cinematographic genre described by

Pier Paolo Pasolini (1982). To conclude, we consider the concept of exotopy, proposed by Mikhail Bakhtin (2010), to think about Marília Garcia's word-image in two interfaces. In the first one, we emphasize the interart movements. In the second, we highlight the reader's movements in the act of reading. Thus, the dialogue between arts receives a social relevance in the reception pole, once, according to Wolfgang Iser (1999; 2002), the literary image can promote an "awakeness" and convert itself in life experience to the reader.

Keywords: comparative literature; contemporary Brazilian poetry; poetry and cinema; poetry and image; Marília Garcia.

Introdução

O filme vai ser em duas partes.
A segunda parte é igual à primeira.
Uma dobra no espaço e no tempo.
Emmanuel Hocquard, Um teste de solitude

De acordo com Tania Carvalhal (2006, p. 74), a literatura comparada corresponde ao "estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais [...], de outro". O presente artigo se insere nesse campo de pesquisa interdisciplinar com o objetivo de investigar a interação entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica no poema "estereofonia", presente no livro *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017). Dessa comparação central, ramifica-se uma discussão sobre o papel social das imagens (fílmicas ou literárias) no ato da leitura.

O paralelo entre artes verbais e visuais lança raízes no famoso verso de Horácio: "*ut pictura poesis*", isto é, "a poesia é como a pintura". Em sua *Epístola aos Pisões*, o erudito romano constata que, apesar das semelhanças¹, as linguagens artísticas também dispõem de suas especificidades:

esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,
pois não teme o agulhão agudo de quem a critica;
esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas.
(FLORES, 2019, p. 264).

¹ Nos versos iniciais de sua *Poética*, Horácio escreve: "Porém ao pintor e ao poeta / sempre se deu o pleno direito de ousar o que queiram.". Tradução de Flores (2019, p. 250).

A partir do axioma horaciano, Jacques Rancière propõe dois pontos fundamentais para refletirmos sobre a problemática das visualidades na literatura:

Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, **ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento.** (RANCIÈRE, 2012, p. 21, grifo nosso).

Através dos séculos, os versos de Horácio foram revisitados incontáveis vezes por estudiosos que ora buscavam aproximar as artes, ora tentavam afastá-las, estabelecendo rígidas linhas fronteiriças. No livro *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*, organizado por Jacqueline Lichtenstein (2005), podemos encontrar uma coleção de textos que se dedicam a pensar sobre os intercâmbios entre o verbal e o visual. Esses estudos são assinados por autores célebres de todos os tempos como Leonardo da Vinci, Denis Diderot, Charles Baudelaire, Wassily Kandinsky, André Breton, entre outros, o que evidencia que a relação entre as artes é objeto de reflexão ao longo da história da sociedade.

Apesar de constituir uma questão milenar, destacamos que os diálogos entre as artes passaram por uma significativa intensificação com o advento da modernidade, momento em que “as artes se nutrem umas das outras”. (ADORNO, 2018, p. 65). Nesse contexto, Theodor Adorno propõe que a arte tem “sua essência dialética no fato de que executa o seu movimento para a unidade apenas através da multiplicidade.” (ADORNO, 2018, p. 56). Com isso, podemos assinalar que o entrelaçamento interartístico é inevitável, haja vista que a *instituição arte* se estabelece a partir das expressões de diferentes linguagens estéticas².

É também no século XX que, alimentada pelas outras artes, uma nova se consolida: “em menos de meio século, o cinema passou por tudo

² O termo instituição arte é caro a Peter Bürger, que, em diálogo com Marcuse, o utiliza para dissertar sobre o fato de as obras artísticas estarem em constante diálogo: “as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida.” (BÜRGER, 2017, p. 37).

o que aconteceu entre os solilóquios de Racine e a poesia surrealista, entre os afrescos de Giotto e as pinturas de Kandinsky.” (CARRIÈRE, 2006, p. 23). Desde a realização dos primeiros filmes, as familiaridades entre cinema e poesia têm sido observadas. Basta recordar “a importância dada pelos formalistas russos às afinidades entre o cinema e a poesia, nos ensaios reunidos em *Poética Kino*.” (MARTELO, 2012, p. 16-17). Nesse sentido, Andrei Tarkovski sublinha, por exemplo, que o procedimento de montagem, tão estimado pela linguagem cinematográfica, conversa diretamente com o gênero haikai:

Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles. Uma vez que esse princípio já se encontrava no haikai, é evidente que não pertence exclusivamente ao cinema (TARKOVSKI, 1998, p. 76).

Em consonância com Rosa Maria Martelo (2012), este trabalho considera que o entrelaçamento entre a linguagem poética e a cinematográfica deve ser visto por uma lente ontológica, uma vez que ambas as artes compartilham problemáticas comuns: “as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque).” (MARTELO, 2012, p. 13). Em outras palavras, como também é observado por Martelo (2012, p. 13), embora o termo “imagem” signifique algo distinto para cada uma das artes, tanto poetas quanto cineastas trabalham com a criação imagética.

Para desenvolver questões relativas à palavra-imagem da poesia de Marília Garcia, dividimos este artigo em três seções. Na primeira seção, partimos das contribuições de Rosa Maria Martelo (2007; 2012), pesquisadora portuguesa especialista em estudos interartísticos, para discutir o caráter ontológico do diálogo entre poesia e cinema no poema “estereofonia”. Na segunda seção, veremos como o referenciado poema de Marília Garcia pode se aproximar de filmes característicos do *cinema de poesia*, gênero descrito pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1982). Na terceira seção, consideraremos o conceito de exotopia de Mikhail Bakhtin (2010) com a finalidade de verificar a ocorrência de processos exotópicos em dois níveis. O primeiro focaliza o diálogo entre as artes em “estereofonia”. O segundo destaca os deslocamentos do sujeito-leitor no ato

da leitora. Assim, para concluir, conduziremos o tema dos entrelaçamentos artísticos ao nível social, uma vez que, conforme Wolfgang Iser (1999), o contato com imagens literárias tem o potencial promover um “despertar” no sujeito-leitor que retorna à realidade vivencial após ter se distanciado dela, temporariamente, no ato da leitura.

1 Diálogos entre poesia e cinema

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich destaca que *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, “são entrecortadas por um filamento temático que as tornam um organismo concentrado.” (FRIEDRICH, 1978, p. 38). Para a formação desse organismo, Baudelaire se preocupou, por exemplo, com a ordem de apresentação dos poemas em cada uma das seções de seu livro. Com efeito, podemos inferir que essa estruturação da obra de Baudelaire consolida “a distância que o separa do Romantismo, cujos livros são sempre simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.” (FRIEDRICH, 1978, p. 40).

Dito isso, propomos que *Câmera Lenta*, de Marília Garcia (2017), seja visto por esse mesmo viés. Em outras palavras, a arquitetura do livro de Marília faz com que ele se afaste das coletâneas poéticas à moda romântica que ainda circulam no mercado literário. Não por acaso, Ítalo Moriconi (2017, Orelha do livro) sugere que os leitores sigam a ordem de leitura: “[...] a última parte deste *Câmera Lenta*, intitulada ‘epílogo’, opera como uma conclusão, brincando com a vontade de decifração. Vale a pena percorrer toda a sequência de poemas até chegar lá.” Sendo assim, bem como podemos observar no livro de Baudelaire, os poemas de Marília Garcia se interligam para formar uma unidade poética, um “organismo concentrado”.

Para Andréa Catrópa da Silva, a supracitada obra de Marília Garcia é “a revelação de um percurso que busca testar os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo que, ludicamente, convida o leitor a participar dessa aventura.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Um dos resultados desse teste de poesia é o profundo entrelaçamento entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica que podemos encontrar em um poema como “estereofonia”. Nesse sentido, no decorrer deste estudo, veremos como o uso de procedimentos filmicos (montagem, corte e repetição) favorece a construção de uma poética que dialoga, especificamente, com o gênero

cinema de poesia, uma vez que, na leitura do poema de Marília Garcia, encontramos-nos diante de uma miríade de imagens e cenas fragmentárias.

Em primeiro momento, é necessário identificar as formas com que poesia e cinema podem entrar em contato. Conforme Rosa Maria Martelo (2012), podemos falar em dois níveis de diálogo entre essas duas artes. No primeiro nível, estão os poemas pertencentes ao gênero ecfástico, isto é, “os poemas que falam de filmes, clássicos ou não, do acto de filmar, das salas de projecção, das divas do cinema, de realizadores, e assim por diante.” (MARTELO, 2012, p. 12). Para ilustrar, podemos recorrer aos poemas contemplados pela seção “Depois do Filme”, da antologia *Uma espécie de cinema*, organizada por Célia Pedrosa *et. al.* (2019). Nessa parte da coletânea, encontramos poemas marcados “pela tematização mais circunstanciada de filmes específicos, de cineastas, de atores e personagens de cinematografias variadas.” (PEDROSA *et. al.*, 2019, p. 8). Além disso, acrescentamos que a écfase costuma aparecer na poesia de Marília Garcia. Em “Blind light”, poema longo que carrega o mesmo título de uma das exposições do escultor inglês Antony Gormley, a poeta referencia o filme *La Jetée* (1962), do cineasta francês Chris Marker:

no filme do chris marker
 ele usa a mesma imagem por vários segundos
 deixando o espectador ver as imagens fixas
 ele chama filme de *fotonovela*
 uma linha aos olhos é uma sequência
 de pontos.
 (GARCIA, 2016, p. 19, grifo da autora).

No segundo nível de diálogo entre cinema e poesia, encontramos poemas que investem em interações mais profundas entre as duas linguagens estéticas, uma vez que “embora de maneiras diferentes, o cinema e a poesia trabalham, ambos, a imagem e a relação entre as imagens.” (MARTELO, 2007, p. 197). Para exemplificar, retornaremos à supracitada antologia, especificamente à seção “Filmagens”, na qual se insere o poema “Do outro lado da tela”, também escrito por Marília Garcia (2019). Esse poema supera o gênero ecfástico por desenvolver uma *escrita filmica* que confecciona imagens poéticas de sintaxe cinematográfica. A propósito, essa *escrita filmica* tem aparecido cada vez mais em produções literárias

contemporâneas, visto que “a literatura tem absorvido e adaptado motivos, enredos, e até mesmo modos de escrever (por exemplo, ‘a escrita filmica’) das artes visuais.” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 14). No poema de Marília, lemos:

acontece de estar
 num deserto de estar num
 lugar inclassificável ao vê-lo
 cruzar a praça arrastando
 uma rede de memória no
 momento em que o apito
 marca os passos e você levanta a mão
 para falar
 como se precisasse
 de um impulso ou dissesse
 que *hacen falta los subtítulos*
al hablar
 (GARCIA, 2019, p. 139).

Com o uso de procedimentos de corte e de montagem, “Do outro lado da tela” nos revela um fluxo imagético projetado pela memória do eu lírico. Em resumo, a interação com a linguagem cinematográfica, nesse poema, garante celeridade e movimento às imagens evocadas pela poeta: a princípio, vemos um deserto; na sequência, uma praça; depois, um interlocutor falando em espanhol. No mais, enfatizamos que, embora seja possível entrever o gênero efrástico em certos momentos de *Câmera Lenta* – como no poema *noite americana*, que recebe o mesmo título do filme *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut –, este artigo se dedica a dissertar somente sobre o segundo nível de diálogo entre poesia e cinema a partir da leitura do poema “estereofonia”.

2 A presença do cinema de poesia na lírica de Marília Garcia

Antes de tecer comentários sobre os traços cinematográficos de “estereofonia”, é preciso fornecer uma visão panorâmica da obra *Câmera Lenta*. Bem como *As Flores do Mal*, o livro de Marília Garcia também deve ser encarado como um “organismo concentrado”, para retomar a expressão empregada por Friedrich (1978, p. 38). Nesse organismo, o diálogo com a

linguagem cinematográfica é o meio pelo qual a singularidade dos poemas isolados se integra à totalidade da obra.

Em *A Linguagem Secreta do Cinema*, Jean Claude Carrière (2006, p. 30) vislumbra o processo referente à constante expansão da linguagem cinematográfica: “Linguagem viva, como nos informam os linguistas [...] Nenhum manual de gramática cinematográfica – estética, prática ou comercial – sobrevive a um período superior a dez anos”. Nesse contexto, Pier Paolo Pasolini (1982) também comenta sobre as ilimitadas possibilidades que artistas encontram tanto no mundo das imagens quanto no mundo das palavras: “se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser o dicionário de *palavras possíveis*.” (PASOLINI, 1982, p. 139, grifos do autor).

Por universos artísticos em constante expansão, *Câmera Lenta* se desloca em busca de novas possibilidades para a linguagem poética. Não por acaso, é possível pensar sobre uma certa aproximação dos poemas de Marília Garcia com a poesia literal, corrente estética caracterizada pela “busca de referências a locais e fatos concretos, que se mesclam a procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o cinema e a fotografia – para driblar a recorrência de descrições típicas da linguagem poética.” (CATRÓPA DA SILVA, 2018, p. 314). Esse profundo diálogo entre linguagens estéticas abre espaço para investigarmos a questão da palavra-imagem na poesia de Marília Garcia a partir do prisma do *cinema de poesia*, gênero cinematográfico descrito por Pasolini (1982).

Conforme o poeta e cineasta italiano, o cinema, tradicionalmente, é dotado de uma vocação poética que, com o passar dos anos, foi sendo eclipsada pela narrativa naturalista:

(Todavia [...] até os filmes de arte adotaram como sua língua específica esta “língua de prosa”: esta convenção narrativa sem pontas expressivas, impressionistas, expressionistas, etc.). Contudo, pode-se afirmar que a tradição da linguagem cinematográfica, tal como historicamente se formou nos primeiros decênios, é tendencialmente naturalista e objetiva (PASOLINI, 1982, p. 141-142).

Não há uma narrativa bem delimitada em *Câmera Lenta*. Na verdade, o que temos é um amálgama de imagens fragmentárias que podem nos fornecer pistas sobre eventuais sucessões de acontecimentos. Seria possível

falar em enredos, no plural, uma vez que também cabe a nós, leitores, a tarefa de arquitetar a narrativa. O livro de Marília é segmentado em duas partes. Na primeira, o eu lírico aparenta se inserir na realidade latino-americana. Na segunda, desloca-se para o espaço europeu. Além disso, o livro ainda conta com duas pontas: o poema introdutório “hola, spleen” e o epílogo “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice”.

Ao longo do livro, os conflitos entre o eu lírico e seu interlocutor se instauram a partir do alargamento das distâncias, sejam as emocionais, sejam as físicas. Nesse sentido, as cenas de caráter fragmentário tendem a funcionar como peças de um complexo quebra-cabeça no ato da leitura. Na realidade latino-americana, o eu lírico de Marília Garcia se envolve em um acidente de carro (que também é uma *love story*), passeia pelas ruas de uma metrópole e se incomoda com o incessante barulho dos helicópteros no céu. Na realidade europeia, restam-lhe as memórias, um quadrado que cega e uma série de divagações sobre as possibilidades da linguagem. A transformação de fragmentos de mundo em imagem poética, que encontramos nos poemas de Marília Garcia, é também uma das bases do *cinema de poesia*. Para exemplificar essas transformações no espaço cinematográfico, podemos citar um dos princípios de composição de Godard, segundo o qual “tudo que for apanhado por uma câmera em movimento será belo [...]” (PASOLINI, 1982, p. 149). Em outras palavras, para o cineasta francês, toda imagem capturada pela câmera se transforma em matéria cinematográfica.

Aumont e Marie (2006, p. 233) resumem os três elementos básicos que integram o gênero cinematográfico que Pasolini denomina *cinema de poesia*: “uma tendência técnica-estilística neoforalista; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto-livre; a existência de personagens porta-vozes do autor”. O primeiro elemento, a tendência técnica-estilística neoforalista, está ligado a um conjunto de operações que se colocam a favor da expansão dos campos semânticos de um filme. Na prática, Pasolini nos fornece o seguinte exemplo:

aproximação sucessiva de dois pontos de vista, cuja diferença é negligenciável, sobre uma mesma imagem, isto é, a sucessão de dois planos que enquadram o mesmo trecho de realidade, primeiramente de perto e depois um pouco mais de longe, ou ainda primeiramente de uma perspectiva frontal e depois de uma oblíqua, ou por último, simplesmente a partir de um só eixo, mas com duas objectivas diferentes. Nasce daqui uma insistência que se torna obsessiva:

enquanto mito da angustiante beleza substancial e autónoma das coisas. (PASOLINI, 1982, p. 147).

O segundo elemento cinematográfico característico do *cinema de poesia* é o monólogo interior que, em síntese, trata-se de um discurso “revivido pelo autor através de um personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social [...]” (PASOLINI, 1976, p. 144). O último elemento a ser descrito é o estilo indireto-livre componente central para a formação da linguagem do *cinema de poesia*, haja vista que é a partir dele que o cineasta se dissolve em uma espécie de eu lírico imagético. Nas palavras de Pasolini, o discurso indireto-livre:

é um ‘monólogo interior’ em imagens [...]. Quando um escritor “revive o discurso” de uma das suas personagens, mergulha na sua psicologia, mas também na sua língua: o Discurso Indirecto Livre é, por isso, sempre linguisticamente diferenciado em relação à língua do escritor [...]. Porém [...] uma “língua institucional do cinema” não existe; ou, se houver, será infinita; e o autor tem que recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário. Contudo, mesmo neste vocabulário, a língua continua forçosamente a ser interdialectal e internacional: porque os olhos são iguais em toda a parte do mundo. (PASOLINI, 1982, p. 145).

No panteão dos cineastas realizadores do *cinema de poesia*, Pasolini (1982, p. 146) inclui nomes como Michelangelo Antonioni, Glauber Rocha e Jean-Luc Godard. O último deles, já mencionado anteriormente, tem influenciado a produção de Marília Garcia de modo especial, sendo, por vezes, citado nominalmente, como no seguinte trecho de “Blind light”:

o filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
estão fugindo em um carro conversível vermelho
[...]
nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direção da câmara
e diz – *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
[...]
esse curto diálogo de *pierrot le fou*

contribui para dar ao filme sua dimensão de filme
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
[...]
se penso na poesia
quais outros recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?
(GARCIA, 2016, p. 13-15).

A seguir, verificaremos quais são os recursos que possibilitam uma reverberação do *cinema de poesia* na poética de Marília Garcia. No poema “estereofonia”, o sujeito lírico e seu interlocutor (o “ele”) estão no interior de um carro, talvez, podemos supor, o mesmo que se envolveria no acidente descrito no poema que o antecede: “é uma love story e é sobre um acidente”. No interior desse veículo, uma cena se repete algumas vezes: o eu lírico olha para cima, troca palavras com o “ele”, vê gotas de chuva no para-brisa:

nunca falei tão sério, disse e olhei
pra cima: seu rosto no meio das gotas
(GARCIA, 2017, p. 30).

De súbito, um corte nos conduz para o que poderia ser lido como um *flashback* ou um devaneio no qual o sujeito lírico assiste a partida de seu interlocutor:

eu olhei para cima e você ia embora
pelas escadas. no último degrau
não se vira mais.
(GARCIA, 2017, p. 31).

No desfecho, um curto diálogo parece trazer o eu lírico de volta ao *looping* inicial, cujo cenário é o interior de um carro:

- você vai sempre pelo som?
- que som?
(GARCIA, 2017, p. 31).

Nesse poema, podemos observar uma série de elementos característicos do *cinema de poesia*, como o discurso indireto-livre. Por exemplo, logo nos versos iniciais, o eu lírico parece promover uma espécie de delegação poética ao fluxo imagético:

o guarda-chuva preto como uma moldura redonda
e você parado, cantando, virado para o vidro
do carro, sem ouvir mais nada
só a voz
cantando no meio da chuva
(GARCIA, 2017, p. 30).

No fragmento em análise, um certo estado de melancolia do sujeito lírico de Marília Garcia entra em harmonia com o monocromatismo das imagens que são projetadas no decorrer do poema: um guarda-chuva preto, uma cor malva “ou quase malva”, como diz um dos versos, e um céu nublado:

mas daquele dia só me lembro
da **cor de chumbo** e a voz
em eco no vidro do carro.
(GARCIA, 2017, p. 31, negrito nosso).

Essa associação entre o *spleen* (tema levantado pelo primeiro poema da obra) e a paleta de “estereofonia”, por assim dizer, configura uma proposta de leitura entre tantas outras possíveis. É evidente que, no processo de construção de sentidos, outros caminhos serão tomados conforme as variações de sujeitos leitores e de seus lugares no tempo e no espaço. Em síntese, é importante enfatizar o fato de que os deslocamentos de linguagens performados por Marília Garcia ampliam os campos semânticos dos poemas de *Câmera Lenta*, bem como desafiam o leitor e a leitora a assumirem uma postura ativa durante a leitura. Nesse sentido, a consideração do polo da recepção nos conduz à categoria de *literatura pensante*, desenvolvida por Evando Nascimento (2016). De acordo com esse pesquisador brasileiro, em literatura, a questão do pensamento só existe “na relação tensa e decisiva

entre autor, texto e leitor”, de modo que todo texto literário pode ser *pensante*, “mas alguns trazem dispositivos mais aguçados para o pensamento inventivo” (NASCIMENTO, 2016, p. 10). Parece-nos que esse é o caso da literatura de Marília Garcia, na qual a alteridade proveniente de uma linguagem estética híbrida convida a alteridade dos leitores a caminhar por um verdadeiro *jardim de veredas que se bifurcam*, para evocar uma expressão do universo borgiano.

Assim, o elevado grau de pluralidade de sentidos é outro traço que aproxima “estereofonia” dos filmes contemplados pelo *cinema de poesia*, nos quais as imagens são “objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso ‘falam’ brutalmente através da sua presença” (PASOLINI, 1982, p. 138). Nesse espaço *pensante* consolidado pela poesia de Marília Garcia, os leitores se deslocam de suas realidades para entrar em contato com imagens literárias de sintaxe cinematográfica. Para Wolfgang Iser (1999), nos deslocamentos do ato da leitura, o sujeito-leitor pode experimentar um “despertar” quando, depois de fechar o livro, retorna à realidade vivencial:

A imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis. [...]. Se os objetos de representação que criamos na leitura se caracterizam por presentificar algo ausente ou não-dado, isso significa que estamos sempre na presença do representado. No entanto, sendo afetados por uma representação, não estamos na realidade. Estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade dada. [...]. Se o texto ficcional irrealiza o leitor por meio das representações que provoca, ao mesmo durante a leitura, então é apenas consequente que no final da leitura aconteça algo assim como um “despertar”. [...]. Independentemente da qualidade que tal despertar possa ter, despertamos para uma realidade da qual fomos afastados temporariamente por causa da formação de representações. (ISER, 1999, p. 63).

Para os fins deste artigo, faz-se relevante ressaltar que esse “despertar”, apontado por Wolfgang Iser (1999), pode conduzir o leitor a ressignificar suas relações com o mundo imagético. Tal assunto é relevante por conta do desenvolvimento de relações patológicas entre sujeito e imagem na sociedade contemporânea: “o choque imagético produzido pela sociedade excitada e consumido acriticamente causa o vício em estímulos audiovisuais

que tem contribuído para o enfraquecimento da experiência e da consciência crítica assim como para a capacidade de se manter concentrado.” (CASTRO; ZUIN, 2019). Esse *choque imagético* é forjado pela proliferação excessiva de imagens nas mídias, espaços nos quais “quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação corre o risco de não ser percebido.” (TÜRCKE, 2010, p. 37). Essas constatações nos fornecem a abertura necessária para pensar sobre a questão do hibridismo artístico, característica da poética de Marília Garcia, no nível da recepção, tópico que será desenvolvido na próxima seção.

3 Processos exotópicos: poesia-cinema e arte-leitor

Partindo das distâncias observáveis na tríade formada por real, fictício e imaginário, sobre a qual nos fala Wolfgang Iser (2002) ao dissertar sobre os *atos de fingir* do texto literário, a consideração do conceito bakhtiniano de exotopia nos revela, pelo menos, duas camadas de análise para a questão da linguagem em deslocamento em “estereofonia”. Na primeira, o diálogo entre poesia e cinema entra em cena. Na segunda, o foco incide sobre as interações entre o leitor e a imagem literária de sintaxe cinematográfica.

Mikhail Bakhtin considera que a alteridade é condição *sine qua non* para a constituição do sujeito, pois somente “tomo consciência de mim através dos outros: deles recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formatação da primeira noção de mim mesmo.” (BAKHTIN, 2010, p. 373). Levando isso em conta, a exotopia (ou distância) parte do pressuposto que um sujeito depende do outro para formar considerações sobre si mesmo. Em outras palavras, todos nós temos um excedente de visão em relação ao outro e vice-versa, uma vez que “cada um de nós ocupa um lugar único num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade intransferível.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 16-17). Portanto, os processos exotópicos correspondem às trocas contínuas de excedentes de visão entre o *eu* e o *outro*, sendo que os excedentes coletados pelo *eu*, enquanto este se desloca para a posição do *outro*, são responsáveis por ressignificarem a ótica com que esse *eu* vê o mundo e a si próprio. Na sequência, o próprio pensador russo nos apresenta detalhes consoantes ao processo exotópico:

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele [...] Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive. [...] após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais. (BAKHTIN, 1992, p. 45-46 *apud* MAGALHÃES FILHO, 2010, p. 23-25).

É esse movimento, de coincidência com a ótica adjacente seguida de um retorno ao ponto de origem, que nos interessa quando pensamos no entrelaçamento das artes na contemporaneidade. Em “estereofonia”, poesia e cinema participam de um processo exotópico na medida em que a interação entre suas linguagens estéticas engendra em uma poética provida de olhar cinematográfico. Na prática, temos que uma das ideias centrais do poema, os ecos em constante reiteração, lança alicerces, justamente, em uma unidade filmica:

“nunca falei tão sério,
disse e, no meio da chuva,
a **cena** se repete”
(GARCIA, 2017, p. 30, negrito nosso).

Conversemos sobre essa cena que ecoa ao longo de todo o poema: o eu lírico olha para cima, interage com um interlocutor, percebe a chuva. Como vimos, o uso da repetição (recurso milenar da tradição poética) costuma ser explorado pela tendência técnico-estilística neoforalista presente nos filmes do gênero *cinema de poesia*. Sendo assim, a cena do interior do carro, em “estereofonia”, propõe novos sentidos a cada vez que é projetada no imaginário dos leitores.

Na ontologia da repetição, encontramos o *tempo*. Por conta disso, é relevante investigar qual é o papel desempenhado por ele neste diálogo entre poesia e cinema. Para conjecturar sobre essa questão, as palavras de Herberto Helder são incontornáveis: “qualquer poema é um filme, e o único elemento

que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo.” (HELDER, 1995 apud MARTELO, 2007, p. 206). Para Martelo (2012, p. 18), essa proposição de Helder “transporta a ideia de imagem em movimento para o âmbito das imagens verbais”. Assim, sublinhamos a condição cinematográfica das imagens de “estereofonia”: um carro corre contra a chuva, o sujeito lírico ergue a cabeça, alguém desce as escadas.

Do que foi dito, depreendemos uma comparação: assim como o poeta, o cineasta também tem o tempo como matéria-prima. Por isso, as reflexões de Tarkovski sobre o trabalho do diretor são, em boa medida, extensíveis ao poeta:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72).

Ao interagir com a linguagem cinematográfica para transformar o prosaico (o bloco de mármore) em estético (a imagem poética), Marília Garcia também realiza essa tarefa artística de *esculpir o tempo*. Dessa escultura temporal, desenrolam-se as imagens literárias de “estereofonia”, enquadradas por um olhar filmico e carregadas de movimento. Com isso, o poema se insere em uma tradição poética, de raízes modernistas, que preza por uma atitude experimental no que diz respeito à relação entre literatura e cinema.

Nesse ponto, há dois movimentos fundamentais, da poesia de tradição moderna em direção ao cinema, que são dignos de menção, ambos propostos por Martelo (2012, p. 29-30). O primeiro diz respeito ao estranhamento provocado pela imagem do poema. Nessa linha de raciocínio, a simples menção do termo “estranhamento” nos remete diretamente ao formalismo russo:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranenie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a

duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.* (CHKLOVSKI, 2019, p. 161-162, grifo do autor).

No início de “estereofonia”, um guarda-chuva fornece enquadramento à cena: “o guarda-chuva preto como uma moldura redonda” (GARCIA, 2017, p. 30). Essa visão, digamos, fílmica é capaz de gerar certo estranhamento em nós, leitores, uma vez que a reprodução da imagem literária é feita a partir de uma perspectiva cinematográfica. Em linhas breves e sumárias, esta é a cinematografia da poética de Marília Garcia: na leitura, é como se uma espécie de filmagem se propagasse na tela do poema.

Ainda em consonância com Martelo (2012, p. 30), o segundo movimento da poesia em direção ao cinema se traduz no “fluxo das imagens em relações de contiguidade, de choque, de tensão”. Para Jacques Rancière (2012, p. 11), a imagem cinematográfica é tecida por um jogo de operações que, nas palavras do filósofo francês, corresponde às “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”. No coração desse jogo, que conecta o micro ao macrocosmo, estão os procedimentos de montagem e o estabelecimento dos fluxos imagéticos. Em “estereofonia”, configurados pela montagem, os fluxos imagéticos são renovados em *looping*. Nesse compasso, em dado momento, a partir da transição conjugada ao corte (o nublado do céu chuvoso parece transportar o sujeito lírico para um outro tempo), o poema nos redireciona à cena das escadas:

era o nublado daquele dia,
a única cor era
chumbo daquela vez:

eu olhei para cima e você
ia embora pelas escadas [...]
(GARCIA, 2017, p. 31).

Não obstante, pensemos também na confluência desses dois movimentos (o estranhamento e o fluxo das imagens) em “estereofonia”. Para isso, sugerimos que o fluxo de imagens repetidas pode promover certo

estranhamento durante a leitura, dando aos leitores a impressão de já terem visto os objetos poéticos, envolvendo-os em um tipo de reminiscência:

nunca falei tão sério, disse e olhei
para cima: seu rosto no meio das gotas,
o guarda-chuva como uma moldura redonda
[...]

cantando no meio da chuva
e o eco no vidro do carro
[...]

e eu olhei para cima:
nunca falei tão sério

[...]
olho para cima outra vez e
vejo sempre o mesmo
guarda-chuva preto, moldura para
descongelar cada um dos degraus
para descongelar a ordem
do verso seguinte:
panorâmica, golpe e caixa-preta
(GARCIA, 2017, p. 30-31).

Para além disso, a consideração do conceito bakhtiniano de exotopia também nos revela uma segunda camada para a discussão do poema “estereofonia”. Nessa camada, a recepção é o elemento central: no ato da leitura, encontramos a possibilidade de nos deslocarmos para o interior do poema de Marília Garcia, espaço no qual temos contato com o que estamos chamando de imagens poéticas de sintaxe cinematográfica. Esse contato, por ser tão singular para cada sujeito-leitor, guarda um enorme potencial emancipador. No mais, a fim de justificar o sintagma “imagem poética de sintaxe cinematográfica”, destacamos que muitas das imagens de *Câmera Lenta* não parecem ter sido observadas a olho nu, pelo sujeito lírico, mas sim pelas lentes de uma câmera, o que altera a perspectiva de captura das imagens poéticas. Em “estereofonia”, como já vimos, a repetição das imagens ocorre no interior de uma cena na qual um objeto poético (o guarda-chuva) funciona como moldura filmica. No poema que sucede “estereofonia”, intitulado “em loop, a fala do soldado”, a câmera é o instrumento intermediário entre o eu lírico e o mundo:

vejo o mundo em um visor
no meio uma cruz para mirar as coisas
(GARCIA, 2017, p. 32).

O horizonte artificial é diferente do natural. Por isso, Walter Benjamin (2017, p. 55) reconhece que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente”. No polo da produção dos poemas de Marília Garcia, podemos sugerir que uma série de imagens são compostas como se a poeta estivesse observando o mundo através da lente de uma câmera. Em “estereofonia”, por exemplo, o guarda-chuva fornece *enquadramento* e delimita o escopo de visão das cenas projetadas. Esses experimentos de *escrita filmica*, de tessitura de imagens poéticas como se vistas pela lente e não pelo olho nu, abrem espaço para uma proliferação de sentidos no polo da recepção. Sendo assim, com uma atitude *pensante* no ato da leitura, o sujeito-leitor consolida fluxos imagéticos que, por serem capazes de deslocá-lo para o interior do poema, possibilitam o “despertar” sobre o qual disserta Iser (1999, p. 63).

Em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, Iser (2002, p. 959) destaca a confluência de dois processos fundamentais durante a leitura de um texto literário: a irrealização do real e a realização do imaginário:

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 2002, p. 959).

Para ilustrar, voltemos, novamente, ao poema de Marília Garcia. O processo de *irrealização do real* ocorre quando a poeta transforma a realidade vivencial em matéria-prima para a produção literária. Com isso, no espaço poético, surgem objetos imaginários que, por serem resultantes da *mimesis*, distinguem-se dos objetos empíricos. Pensemos, agora, sobre um objeto poético: o guarda-chuva que nos é apresentado logo no início de “estereofonia”. Considerando o conceito aristotélico de *mimesis*, torna-se evidente que esse guarda-chuva, feito de palavras, é totalmente diferente

de um guarda-chuva real, feito de matéria, que as pessoas costumam usar durante os dias chuvosos. Na concepção de Iser (2002), o processo de *realização do imaginário* ocorre porque a conferência de predicados à imaginação possibilita que os objetos estéticos ganhem vida no ato da leitura. No poema em questão, o guarda-chuva não é um objeto qualquer, mas sim um signo estético que funciona “como uma moldura redonda” para a cena de abertura do poema.

Em “estereofonia”, tanto a *irrealização do real* quanto a *realização do imaginário* parecem contar com contribuições da linguagem cinematográfica. Para *irrealizar o real*, por exemplo, Marília Garcia toma emprestado termos pertencentes ao léxico fílmico:

para descongelar
a ordem do verso seguinte:
panorâmica, golpe e caixa preta
(GARCIA, 2017, p. 31).

Por um lado, um procedimento técnico pertencente à realidade vivencial, a panoramização, serve de matéria-prima para a construção do verso e, posteriormente, para a confecção da imagem literária. Por outro lado, para *realizar o imaginário*, o leitor se depara com procedimentos comuns à poesia e ao cinema (corte e repetição) para colocar o verbo em movimento durante a leitura. A fim de complementar essa reflexão, façamos a leitura dos seguintes versos de tom ensaístico, escritos pela própria Marília:

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e repetição
parece que o giorgio agamben está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e repetir para pensar na poesia
corte e repetição
(GARCIA, 2016, p. 16).

Durante a leitura, o corte e a repetição nos conduzem a *realizar* a tessitura de uma imagem literária que está em deslocamento. Assim,

propomos que, bem como em outras expressões artísticas, essa palavra-imagem, da poesia de Marília Garcia, tem um potencial sensibilizador. Isso porque, conforme Iser, uma leitura pode se converter em experiência de vida:

Se o leitor se irrealiza na imagem representada, a irrealização é a condição sob a qual o não-dito da relação entre os signos aparece na imagem como real para o leitor. Desse modo, a configuração de sentido produzida pelo leitor pode tornar-se experiência (ISER, 1999, p. 63).

Em última análise, nesse processo exotópico – no qual leitores entram em contato com a palavra-imagem e, depois de um “despertar”, retornam à realidade vivencial – podemos entrever que a arte pavimentada não somente uma via de acesso ao conhecimento, mas também um caminho para a humanização. Com a finalidade de conferir maior nitidez ao termo “humanização”, leiamos um fragmento de “O direito à literatura”, de Antonio Candido:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos momentos da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180).

Assim, a questão do diálogo das artes (poesia e cinema), que serviu de ponto de partida para o presente artigo, ganha contornos sociais quando consideramos o conceito bakhtiniano de exotopia na esfera da leitura. A ocorrência dessas interações entre o estético e o social pode ser resumida pelo fato de que as atividades reflexivas proporcionadas por uma *literatura pensante* – para retomarmos o termo de Nascimento (2016) – engendram em jogos de deslocamentos – entre o real, o fictício e o imaginário, a referida tríade de Iser (2002) – capazes de promover a emancipação do sujeito-leitor.

Considerações finais

Neste artigo, dialogamos sobre o entrelaçamento entre linguagem poética e linguagem cinematográfica na poesia de Marília Garcia. Na primeira seção, conferimos as razões de o diálogo entre poesia e cinema ser de tipo ontológico no poema “estereofonia”. Na segunda seção, a partir da leitura do referido poema, vimos como elementos pertencentes ao gênero *cinema de poesia* reverberam na produção lírica da poeta brasileira em questão. Na terceira seção, considerando o conceito bakhtiniano de exotopia, conduzimos o debate por dois caminhos. No primeiro, conversamos sobre como a distância entre as artes pode resultar em uma linguagem estética híbrida, isto é, uma linguagem poética acrescida de um olhar cinematográfico. No segundo, falamos sobre como a leitura literária pode constituir uma experiência de vida e promover a emancipação do sujeito-leitor. Por fim, podemos assinalar que os diálogos interartísticos da contemporaneidade, muito presentes na poética de Marília Garcia, convidam o sujeito-leitor a assumir um papel ativo e *pensante* no ato da leitura. Assim, construindo sentidos singulares e próprios, os leitores encontram a oportunidade de se emanciparem nos jogos de linguagem em deslocamento que encontramos em produções contemporâneas experimentais como as de Marília Garcia.

Referências

- ADORNO, T. W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. Tradução Rodrigo Duarte. 2 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática: 2006.
- CASTRO, C. S.; ZUIN, A. A. S. O trabalho pedagógico com imagens na contramão do choque imagético. *Devir Educação*, v. 2, n. 2, p. 16-32, 2018. Disponível em: <<http://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/102>>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- FLORES, G. G. A arte poética de Horácio: uma nova tradução poética. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 234-268, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/15087>>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCIA, M. *Um teste de resistores*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- GARCIA, M. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, M. Do outro lado da tela. In: PEDROSA, Celia *et al* (org.). *Uma espécie de cinema*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – Vol 7: O paralelo das artes*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- MAGALHÃES JÚNIOR, C. P. *O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza*. 2010. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24251?show=full>>. Acesso em: 29 set. 2021.
- MARTELO, R. M. Poesia: imagem, cinema. In: MARTELO, R. M (org.). *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MARTELO, R. M. Poesia, Imagem e Cinema: “Qualquer Poema é um Filme?”. *Cadernos De Literatura Comparada*, [S. l.], n. 17, p. 195-212, dez.

2007. Disponível em: <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/201>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

NASCIMENTO, E. Literatura no século XXI: expansões, heteronímias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, A. C. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 55, p. 309–323, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15636>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PASOLINI, P. P. O cinema de poesia. In: PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. A poesia e as outras artes. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 1-17, 21 nov. 2011. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v9i2.4725>. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio A. S. Zuin et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.



A sombra da terceira margem

The third bank shadow

Rafael Pansica

rpansica@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9033-5610>

Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp), Campinas, São Paulo/ Brasil

Resumo: Este breve ensaio propõe ler o conto “A terceira margem do rio” como um mito político. Articulando-o a outros textos – ao *Livro de Jó*, por exemplo, mas também a outros contos de *Primeiras Estórias* (1962) –, focamos nossa atenção na sombra misteriosa que o pai canoieiro projeta sobre o fluxo fluvial para sugerir a presença de uma figura política inesperada a se insinuar nessa margem terceira.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; A terceira margem do rio; Mito de origem.

Abstract: This brief essay proposes to read the short story “A terceira margem do rio” as a political myth. By linking it to other texts – to the *Book of Job*, for example, but also to other stories in the *Primeiras Estórias* (1962) –, we focus our attention on the mysterious shadow that the canoeing father projects over the river’s flow to suggest the presence of an unexpected political figure insinuating himself on the third bank of the river.

Keywords: Guimarães Rosa; The third bank of the river; Origin myth.

“O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário e para a arte. Fugir, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma”

(Gilles Deleuze)

A partida que suspende a morte que suspende a vida é uma perspectiva que ninguém, oxalá, quererá ocupar – não, pelo menos, a partir de certa compreensão do relato narrado em “A terceira margem do rio”. Um verdadeiro desafio de sentido: para o pai que parte, para o narrador partido e para quem o reparte, interpretando-o publicamente. Uma ensaísta com a erudição de Walnice Galvão, por exemplo, dedicou-lhe pouco menos de seis páginas no montante das setenta e oito que compõem sua *Mitologicas rosianas* – coletânea de três diferentes estudos indispensáveis para a nossa fortuna crítica. Galvão termina sua análise do conto assim:

E basta. Para escrever a respeito dessa estória, seria necessário uma mão iluminada como a de Guimarães Rosa. Que se leia, sucessivas vezes, mil vezes, enésimas vezes, não uma e duas vezes, em respeito a sua proposta, “A terceira margem do rio”. (1978, p. 46)

Outra referência incontornável da crítica rosiana, José Miguel Wisnik, em palestra gravada pela TV Cultura de São Paulo para a série *Grandes Cursos Cultura na TV*, expõe percepção parecida sobre o conto, já na abertura de sua fala:

É um dos contos mais luminosos, encantados, indizíveis. Difícil de tratar; difícil dizer algo sobre ele. Nosso consolo é o seguinte: “A terceira margem do rio” é um texto que a gente pode passar a vida inteira lendo, não é? O melhor método é esse: deixar passar uns anos para ler de novo, depois mais uns anos para ler de novo... É conversando com a vida que o conto se deixa ler¹.

E então, ressoando a sugestão de Galvão, Wisnik passa a ler o conto inteiro para a plateia, comentando-o parágrafo por parágrafo. Provavelmente não haverá melhor forma de analisar esta estória. Sem poder analisá-la aqui exatamente assim, proponho, contudo, uma leitura inspirada nessa abordagem mais empírica, em contato mais direto e insistente com o texto analisado. A ideia é não tirar os olhos do conto, mesmo quando a mirada se der de um ponto mais panorâmico, o que só se fará quando um detalhe do texto justificar o movimento, o desdobramento, a intertextualidade. “A terceira margem do rio” parece, de fato, conectar-se fundamentalmente com

¹ A palestra (sem data) está disponível em https://youtu.be/c4psxfwA_A8 . Acesso em 10 ago. 2022.

outros contos de *Primeiras Estórias* (1962) e com outras estórias anteriores a estas primeiras (como o *Livro de Jó*, por exemplo). O que se segue é um esforço para justificar algumas conexões intertextuais, sugeridas ao longo do texto, para compor uma proposta de leitura bastante inusual deste conto tão impactante e misterioso².

Três margens: duas navegações

Para começar, observemos a associação imediata entre os títulos de “A terceira margem do rio” e “As margens da alegria”. Se são três as margens no rio, serão duas as margens entre alegria e tristeza no conto de abertura de *Primeiras Estórias*. A primeira margem é aquela por onde o Menino passa subitamente de uma alegria inicial para uma tristeza inesperada (“entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia”, p. 10)³. Inversamente, a segunda margem é aquela por onde o Menino passa de uma tristeza brusca para uma Alegria maiúscula (“Era, outra vez em quando, a Alegria”, p. 12). “Os cimos”, conto que fecha *Primeiras Estórias*, é escrito como continuação e desdobramento de “As margens da alegria”. O mesmo Menino que passou pela primeira e pela segunda margens no conto de abertura passará por uma terceira margem neste conto final. Preocupado com o estado de saúde da Mãe, o Menino vivenciará aí a travessia gradual de uma tristeza angustiante para uma fé augusta: travessia que é também a passagem da sensação inicial do voo parado do avião (“ele voava o voo – que parecia estar parado”, p. 153) para a sensação sonhosa, no final do conto, do voo parado do tucano (“ao voo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se acabava – do tucano”, p. 159). Chegamos assim a um ponto curioso: se considerarmos a evolução do Menino neste par de contos (“As margens da alegria” e “Os cimos”) reconheceremos, para além do conto que é o objeto central deste artigo, a existência de outras três margens em *Primeiras Estórias*, das quais se destaca, também, a terceira: enquanto a

² Antes de avançar, quero agradecer a leitura generosa que a Profa. Yudith Rosenbaum ofereceu a um rascunho deste texto, permitindo-me o amadurecimento das reflexões aqui apresentadas. Quero agradecer também ao CNPq pelo financiamento da pesquisa de doutoramento em curso a que este artigo está vinculado.

³ A edição de *Primeiras Estórias* que me utilizo aqui é a de 1988, da editora Nova Fronteira. Diferentemente das outras citações, referir-me-ei aos contos deste livro indicando apenas as páginas.

primeira e a segunda margens do Menino se dão no plano baixo do terreiro da casa dos tios (entre a morte do peru e o aparecimento do vaga-lume), a terceira margem se daria no plano alto desse mesmo terreiro, a partir do voo diário do tucano para o cimo de uma grande árvore. Ou melhor: parece haver um movimento gradual ascendente nessas três margens pelas quais o Menino passa (que se dão nos encontros que ele mantém com três bichos voadores): a morte do peru domesticado se dá no chão; o voo do vaga-lume se dá entre o chão e o céu; e o voo diário do tucano selvagem se dá no céu para o cume de uma árvore. Ora, que relação as três margens do Menino estabelecem com as três margens do rio? Abordaremos essa questão ao longo do texto.

Para além da figura da margem, há outros aspectos formais e temáticos que conectam “A terceira margem do rio” ao conjunto das histórias do Menino em *Primeiras Estórias*. Todas essas três histórias tratam da mobilização de um núcleo familiar causado pelo distanciamento de um de seus membros. Semelhantemente ao núcleo familiar do Menino, composto de Pai, Mãe, Tio e Tia (personagens assim nomeados), o núcleo familiar de “A terceira margem do rio” é composto de “nosso pai”, “nossa mãe”, “minha irmã”, “meu irmão”, “tio nosso”. Ninguém é tratado pelo nome próprio, e todos são referidos a partir da perspectiva do protagonista das histórias, que é o Menino, no caso do par espelhado contos, e o filho caçula narrador, no caso de “A terceira margem do rio” (donde o “nosso pai”, “nossa mãe”, etc). Nas histórias do Menino é ele mesmo quem se distancia temporariamente de casa, viajando tanto a passeio (em “As margens da alegria”) quanto a trabalho de elaboração do trauma (em “Os cimos”). No caso de “A terceira margem do rio”, o distanciamento permanente de casa não é efetuado pelo filho caçula mas pelo pai da família, que parte nem *lato senso* a passeio, nem *stricto senso* a trabalho: o enigma de seu movimento despropositado, que é permanecer parado no meio do rio, conecta-se com as imagens do voo parado angustiante do avião e do voo parado empoderador do tucano, ambos em “Os cimos”– e veremos como o movimento parado da canoa no rio será angustiante para a família abandonada, mas empoderadora para o pai.

Mas “A terceira margem do rio” também tem seus espelhamentos internos, que se deixam ver a partir de sua autocomparação. Inicialmente, quero chamar a atenção para uma dinâmica de aproximações e afastamentos que os membros abandonados da família mantêm entre si diante do pai. No primeiro momento após a partida do pai, toda a família abandonada age em

concordância, solidariamente entre si, procurando aproximar-se daquele que partiu. Refiro-me à cena em que todos vão para a beira do rio, acendem um fogo, rezam para que ele volte. Depois o menino narrador toma a frente e decide cuidar do pai levando-lhe alguma comida, com a ajuda *velada* da mãe – o que já aponta um certo distanciamento e uma certa discordância (ambígua) entre mãe e filho diante do pai no rio. Em seguida a relação figura-fundo se inverte, pois é a mãe quem toma a frente de tentar resgatar o pai, deixando o filho narrador atrás a observar: ela chama o padre e depois os soldados para tentar obrigar o pai a retornar. Na derradeira tentativa de resgatar o pai, transcorridos muitos anos, toda a família se junta à beira do rio, lembrando aquela cena inicial em que acendem o fogo. E dessa vez é a filha quem toma a frente e organiza essa tentativa coletiva de resgate: ela se veste com vestido de noiva e seu marido segura o filho novinho sob um guarda-sol. A cena é linda e emociona toda a família reunida: mostravam-se e chamavam-lhe, para que o pai retornasse... Sem sucesso. A partir daí a família de fato se dispersa: a filha se muda com o marido; o filho do meio vai para a cidade. A mãe fica, mas só por um tempo: já envelhecida – todos a essa altura da estória já estavam envelhecidos –, a mãe decide ir para a casa de sua filha. Mas e o filho mais novo (o narrador)? Ele fica, sozinho, e deixa de dizer “nosso pai” para referir-se a ele como “meu pai”.

Toda essa dinâmica de aproximações e afastamentos parece ser elaborada por Rosa a partir da inversão e do espelhamento das duas cenas cruciais deste conto: a partida inacreditável e o retorno fantasmagórico do pai. A cena de sua partida é aberta pela ameaça da mãe: “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (p. 32). A este ultimato da mãe soma-se o olhar manso que o pai lança ao filho, narrador, dividindo-o entre uma e outro: “Espiou manso para mim, me acenando de vir também, temi a ira de nossa mãe, mas obedeci [ao pai], de vez de jeito” (p. 32-33). Esse curto caminhar, hesitante e temerário em direção ao pai, no entanto, o anima: “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” (p. 33). E o pai? Após acenar para que o filho viesse, o pai recua: “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a benção, com gesto me mandando para trás” (p. 33). De modo que entre a esposa e o filho que desejam conjuntamente a não partida do marido-pai, entre a ameaça afirmativa de uma e a pergunta solidária do outro, tem-se algo como uma diferença de perspectivas.

Finda a cena, o pai entra na canoa e se lança sobre o rio para não voltar. E em sua vida na canoa, o pai vai ganhando uma força supra-humana, impessoal, ao não alcance de padre, soldado ou jornalista. Vide como o filho narrador resume a força do pai (e como ela está relacionada à impossibilidade de esquecê-lo):

[O pai] não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando o lança da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvores descendo – de espanto de esbarro. E nunca mais falou, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais dele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por acaso, a gente fazia que esquecia, era só para despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos (p. 34-35)

Falávamos da inversão e do espelhamento entre as duas cenas cruciais de “A terceira margem do rio”. Após aquela derradeira tentativa da filha em resgatar o pai, os irmãos do narrador partem dali; ficam apenas a mãe e o filho narrador. Mas a mãe, como já destacamos, não fica por muito tempo. Logo ela se vai, mas de modo invertido, i.e., quieta e resignada. E se na primeira cena o menino quer ir com o pai mas fica com a mãe, nesta última cena o narrador provavelmente também quererá ir, com ou como a mãe, mas sente-se obrigado a ficar com esse pai oblíquo. E ao voltar a se perguntar sobre as razões que levaram o pai a provocar o inimaginável (“aquilo que não havia, acontecia”, p. 33), o narrador, sozinho, foi tomando ideia, foi alumando alguma ousada descoberta (“sou doido?”, p. 36), e, decidido, em direção ao rio, revive a cena da partida do pai, invertendo todas as ações. Na beira do rio, o narrador novamente se dirige ao pai, não mais com uma pergunta, mas com uma resposta: “*Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...*” (p. 36). Ao que o pai, enfim, levanta da canoa e, em pé, olha e acena para o narrador, pela primeira vez desde a partida. Mas dessa vez não é o menino que se dirige ao pai, mas o pai que se dirige ao narrador,

adulto, proando para seu lado e encurtando a distância como para um passar de tocha... Neste momento decisivo, o filho recua e se vai, deixando ali o pai que ele havia chamado: “Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (p. 37). Repetindo a atitude do pai na primeira cena (que acena para o menino vir, mas recua e com um gesto lhe indica o caminho de volta), o filho, já adulto, finalmente dá um passo para escapar daquela armadilha apertada do pai – mas, como se viu, não sem culpa e não sem pedir-lhe, pedir-lhe, pedir-lhe um perdão.

O grande poder imobilizador do pai sobre sua família é a invenção, voluntária ou não, de um movimento em estado de suspensão perpétuo: uma partida incompleta. Experiência comparável à das mães de perseguidos políticos que, na ausência dos filhos, são obrigadas a seguir sua maternidade vinculadas a um filho vivo-morto, na eterna expectativa do retorno do seu corpo (vivo ou morto). Trata-se de uma expectativa infinita, de um tempo circular e fechado, em *looping*: o dia que nunca chega faz de toda experiência temporal um dia que nunca passa... Espécie de *Kairos* diabólico modulado por *Cronos* (devorador de sua própria prole).

A terceira margem do rio é um mecanismo de suspensão que procura impedir a passagem, dificultando todo movimento. Observemos, por exemplo, como o trato carinhoso familiar é suspenso pelo mecanismo montado, conscientemente ou não, por esse pai “cumpridor, ordeiro, positivo” (p. 32). Lembremo-nos da família abandonada a chamar o pai na beira do rio, ou do filho narrador a lhe levar comida com a ajuda velada da mãe, ou da filha mais velha a lhe apresentar seu neto e a clamar seu retorno – mas o pai, sempre, a reagir com irreparável indiferença: “nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (p. 35). A circulação do amor nessa família, à margem desse terceiro imobilizador, é praticamente impossível – e não será por acaso que esta estória nos chegue como elaboração de um narrador solitário, anônimo, envelhecido na tristeza.

Também não será por outra razão que o regime da espera em “A terceira margem do rio” se distinga fundamentalmente da esperança do Menino nos contos que abrem e fecham o *Primeiras Estórias*. Para o Menino triste fora de casa, a esperança constitui-se como o traçado alegre de uma linha de fuga: reabertura ao mundo em um expandir-se e sair-se de si. Mas para o narrador melancólico de “A terceira margem do rio”, que vive e envelhece sem sair de casa, a espera representa um fechamento, um cerco familiar a prender e amarrar todos os membros desse núcleo. Para

os que ficaram, trata-se da expectativa constante do retorno do pai-marido; e, para este, tratar-se-ia, talvez, da expectativa de ser resgatado de lá por alguém que desvendasse o sentido do enigma que ele encerra, alguém que herdasse e desse continuidade à missão que ele se propôs. A expectativa é um mecanismo comum que qualquer núcleo familiar pode desenvolver. Entre as gerações de uma família, a espera pode se constituir como o desejo de reprodução e de continuidade: expectativa projetada pelos pais sobre os filhos, para que eles ocupem a mesma posição dos pais, desenvolvendo seu legado e responsabilizando-se por passá-lo adiante para a geração seguinte. Essa reprodução familiar é uma forma eficaz de impedir seu movimento centrífugo. E, neste conto, de fato, algo se reproduz de uma geração à outra, ainda que de modo diferente para cada membro abandonado da família. O filho do meio se assemelha ao pai: sem que os leitores ouçam sua voz ao longo de toda a narração, ele termina mudando-se para uma cidade e isolando-se da família. A filha também se assemelha à mãe: além de ela mesma se tornar mãe (ainda que ao lado de um marido até então companheiro, pai presente), ela espelha a mãe tanto ao assumir a frente naquela derradeira tentativa de resgatar o pai, quanto ao hospedar a mãe em sua casa (quando um irmão se foi e o outro ficou). E o filho narrador?

O filho narrador é o espelhamento ambíguo de seu pai: um que, no mesmo passo, aproxima e afasta os termos espelhados. Enquanto o pai, em vida, se coloca a si mesmo dentro de uma canoa, seu filho caçula deseja ser colocado, na morte, por outrem, em uma outra canoa. Enquanto o filho pode ser descrito, comparativamente, como aquele que mais narra do que age, o pai seria aquele que mais age do que fala. Espelhamento um do outro, filho e pai são inversões que se atraem mutuamente dentro de uma lógica de imobilidade, pois ambos são os que não saem de seus respectivos espaços: o filho fica em casa (e não ultrapassa a terceira margem); o pai fica na canoa (e não atravessa o rio). Por outro lado, e paradoxalmente, o espelhamento que o prende ao pai é também o que lhe permite escapar dele. Não podendo, como o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”, procurar escapar da tristeza por meio da esperança (i.e., da alegria a florescer de um ambiente em que impera o seu contrário), o narrador, sozinho e extremamente angustiado (“essa vida era só o demoramento”, p. 36), começa, como dissemos, a alumiar intuitivamente uma ideia ousada (“sou doido?”), que ganha forma e toma corpo num rompante. Pois é movido por essa ideia poderosa que ele vai ao rio e chama o pai, para vê-lo pela última vez. (Como diz Riobaldo a certa

altura de seu grande relato, “o sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, 1956, p. 41). Que ideia era essa? Ora, agir como pai: o pai já tinha feito o seu tanto, agora era a vez dele – disse o filho ao pai. E quando o pai aparece, chamado do jeito que ele, pai, queria ser chamado (o narrador acabara de descobrir o modo de quebrar a indiferença do pai...), neste momento, o filho age exatamente como o pai: o chama e depois o abandona. E este é o espelhamento mais fiel desse filho ao pai, pois ele quebra o padrão dos espelhamentos por inversão e a realiza como um espelhamento por repetição: desde a ideia ousada que lhe acomete, passando pelo chamamento que cria uma expectativa no interlocutor até a quebra dessa expectativa, tomada como uma traição sem explicação. Deliberadamente ou não (“sou o que não foi, *o que vai ficar calado*”, p. 37, grifos adicionados), esse filho-narrador historicamente obstinado em negar o abandono do pai – respondendo a ausência e a indiferença paternas com preocupação, presença e cuidado –, interrompe a longa inércia de seu movimento solidário para assumir o abandono e, mais que isso, completá-lo. O filho-narrador dobra o afastamento: como se o distanciamento do pai fosse pela metade, e ele, o narrador, intuisse (numa espécie de instinto de sobrevivência emergindo de uma profunda angústia desta vida que “era só o demoramento”, p. 36), como se ele intuisse que era preciso completar a outra metade do distanciamento, partindo na direção contrária, inversa, antípoda. Aquele “sou o que não foi” ganha destaque aqui: sou o que não foi para a canoa do pai, o que fugiu dali... E mesmo que essa fuga seja inevitavelmente um caminho de culpa, ela não deixa de ser necessária como único caminho para a *realização da perda* (aquela que estava em suspensão contínua): trata-se, portanto, da transformação daquela suspensão em uma perda efetuada, realizada, atualizada.

E efetuada a perda, sua elaboração pode passar da melancolia ao luto. Pois se é verdade que a narrativa do filho, a elaborar sua própria história para si e para outrem (seu leitor ou seu ouvinte), se constitui como um pedido de des-culpas ao pai (“estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”, p. 37), é verdade também que o regime de expectativa que o prendia ao pai sofre uma quebra, uma pequena fratura. Com efeito, me parece ser a emergência de um fio de esperança, nesse fim de vida, que o leva a imaginar sua estória de morte como um navegar fluido, natural, abaixo, afora e adentro do rio. Sua última esperança (talvez sua primeira depois de longos anos de expectativa):

Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio (p. 37).

Comparando a frase final do conto (“eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio”) com aquela outra frase famosa, anterior, mais associada ao pai (“o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo”, p. 36), teremos um ponto de apoio para sugerir uma fratura da culpa melancólica do filho, revelada quase que voluntariamente por sua narração na especulação desigual das frases. Há quatro rios nas duas frases acima citadas. Enquanto o filho narrador pode ser associado aos três primeiros rios da frase que o autocaracteriza (“eu, *rio* abaixo, *rio* afora, *rio* adentro” – o quarto sendo o próprio rio, i.e., o destino para o qual os três movimentos primeiros caminham), o pai, na frase espelhada, parece ser apenas o rio entre hífen (“o rio-*rio*-rio, o rio – pondo perpétuo”), parado no meio da corrente, mas contornado à esquerda e à direita por “o rio”, que continua, depois da vírgula, a fluir – perpetuamente. Tudo se passa como se o filho desejasse se fundir ao rio (deixando-se levar por ele, imaginando-se adentro dele), e o pai desejasse, de alguma maneira, se impor ao rio, não se deixando levar por seu fluxo, mantendo-se imóvel no meio dele, como se fosse uma barreira a controlar sua corrente⁴. Esse filho que deseja se fundir profundamente ao rio, que teme abreviar com a vida nos rasos do mundo, não será mais aquele filho que outrora queria se parecer com o pai. Dito de outro modo: aquele “foi pai que um dia me ensinou a fazer assim” (p. 35), expressão que o narrador costumava dizer às pessoas, já não o descreve no final de sua vida, pois a navegação que o filho deseja para sua morte é completamente outra, bem distinta da navegação do pai. Alguma coisa se transformou, ao fim, na relação do filho para com seu pai: alguma coisa vazou, rompeu, fluiu...

⁴ O propósito fixo do pai em não se deixar levar pelo fluxo do rio fica bem claro na passagem a seguir. (A gente começa a ler o trecho em itálico achando que é uma pergunta, um questionamento do narrador – mas na verdade é uma afirmação): “Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrenguice de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais [ele, o pai]. *De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte*” (p. 36, grifos adicionados).

Do jacaré

O narrador não quer ser enterrado ao morrer. Aquele que passou a vida toda em casa (e “teme abreviar com a vida, nos rasos do mundo”, p. 37), revela, em seu relato, o desejo de ser levado e lavado a fundo pelo rio, adentro dele, engolido por ele. Seu relato constitui-se simultaneamente como a elaboração, para alguém, de sua própria história, e como um pedido final, para alguém, sobre o destino de seu próprio corpo. Ou seja: além de uma auto-elaboração, a relato de vida constitui-se também como um desejo de relação com outrem (que não o pai). Não sabemos qual foi o destino do pai – nem nós, nem o protagonista (“sei que ninguém soube mais dele”, p. 37) –, mas podemos intuí-lo: ou o pai, cansado, desembarcou da canoa pra morrer em terra; ou permaneceu até o fim em sua canoa, sozinho, vencido pelo rio, engolido involuntariamente por ele. Na verdade, nos dois casos o pai terá sido vencido pelo rio que é obviamente mais perpétuo do que ele – o que nos faz pensar sobre sua luta, sua missão impossível de tentar se igualar ao rio, seu desejo (entre louco e doentio) de tentar domesticá-lo. Ainda que o pai tenha se mostrado um navegante audaz e mítico, a lançar-se sobre o rio apenas com sua canoa e a impor-lhe, de certa forma, uma terceira margem, seu esforço é bastante questionável: implicou grande imobilidade para sua família (que, no entanto, consegue enfim escapar...), efeitos menores na comunidade, e quase nada sobre o rio, imemorial, que continuou a fluir perpétuo e largo, “de não se poder ver a forma da outra beira” (p. 32). Da perspectiva do rio, aliás, essa luta que durou a maior parte da vida do pai, não dura a menor parte de sua própria vida. Confronto muito desigual; desproporcional até quando comparada à de Davi e Golias.

Não é, contudo, essa passagem bíblica que nos fará avançar na leitura de “A terceira margem do rio”, mas outra: a do jacaré... “Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feita um jacaré, comprida longa” (p. 33). Jacaré é uma imagem que, em *Primeiras Estórias*, só aparece em “A terceira margem do rio” e em seu conto espelhado, a saber, “Partida do audaz navegante”. Refiro-me aqui a uma chave de leitura muito interessante, difundida na fortuna crítica, sobre a estrutura de *Primeiras Estórias* ser espelhada, especulada, articulando seus contos em pares a partir da narrativa que divide o sumário do livro em duas metades simétricas (“O espelho”). Tal chave de leitura ganha força nesta análise que destaca alguns elementos comuns entre os

dois contos acima referidos. Em especial, o fato de que esses dois contos apresentem o/a caçula do núcleo familiar a narrar a estória de um navegante: Brejeirinha, a filha mais nova em “Partida do audaz navegante”, também é uma narradora, tal qual o filho mais novo em “A terceira margem do rio”. E são esses caçulas que trazem a figura do jacaré para *Primeiras Estórias*:

[Brejeirinha] falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. — “Você já viu jacaré lá?” – caçoava Pele [sua irmã do meio]. — “Não. Mas você também nunca viu o jacaré não estar lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...” (p. 108)

A Ilha do Jacaré, a dividir imóvel as águas do rio, não deixa de fazer uma referência cifrada à terceira margem de seu conto espelhado. O ponto é que essa figura insinuada do jacaré não parece gratuita. Ao contrário, ela se nos impõe como uma questão enigmática. De minha parte, me parece que esse jacaré de “A terceira margem do rio”, o pai-canoa que projeta sua sombra por igual, que conjuga e paralisa todas as diferenças – nem presente, nem ausente; nem vivo, nem morto; nem bicho, nem gente; nem triste, nem alegre (só quieto) –, de quem ninguém pode se esquecer; impessoal em seus afetos familiares; inatingível e incompreensível; recebedor de tributos regulares; incorporação de um poder sobre-humano que nem o padre nem os soldados lhe podem destituir (e sem ser alcançado pela imprensa); esse pai, enfim, me parece ser a figuração de um Estado absoluto e totalitário: o próprio Leviatã, monstro bíblico das águas, associado em certas traduções/tradições bíblicas ao crocodilo.

Este Leviatã bíblico tem presença importante no conhecido *Livro de Jó* que, ao modo de “A terceira margem do rio”, também trata da tensão imanente às relações entre pai e filho. A fé, a integridade e a fidelidade de Jó, filho destacado por Deus Pai, são questionadas e testadas por meio de uma aposta que o Diabo propõe a Deus. A aposta é aceita e Jó é submetido a duas grandes provações. Na primeira delas Jó, o mais rico (e abençoado) filho do oriente, perde tudo o que o narrador do livro considera propriedade: bois, jumentos, ovelhas, camelos, os servos que cuidavam desses animais, seus sete filhos e suas três filhas. Jó reconhece essas perdas como castigo divino, visto que rasga seu manto, raspa sua cabeça e diz: “Nu saí do ventre de minha mãe e nu para lá hei de voltar. O Senhor deu, o Senhor tirou; bendito seja o nome do Senhor!” (Jó 1:21). A leitora e o leitor já podem

perceber a aproximação entre as duas narrativas. De modo geral, a posição de Jó perante Deus se assemelha à do filho narrador perante o pai: nem Jó nem o narrador sabem as razões do pai, mas devem seguir vivendo com os infortúnios que sua decisão lhes causou. A lição moral paternalista do texto bíblico me parece clara: é impossível entender as razões soberanas do pai e ultrajante tentar julgá-las justas ou não – o que cabe ao filho é aceitar o destino que seu pai lhe concedeu. Não será por outra causa que o Leviatã do texto bíblico mostre-se absolutamente amedrontador e monstruoso: trata-se de representar o poder desmedido e soberano de Deus pai sobre seus filhos. Assim, entre o fim do capítulo 40 e o início do 41 deste livro, Deus apresenta a figura do Leviatã para Jó da seguinte maneira: “Eis que o rio cresce – e ele [o Leviatã] não se move, nem quando o Jordão se precipita na sua goela” (CARDOSO, 1943, p. 171).

O trecho citado é da tradução livre de Lúcio Cardoso que a editora José Olympio famosamente publicou nos anos 1940. Comparando este trecho da tradução de Cardoso ao conto rosiano, me impressiona muito esta semelhança: um rio movimentando-se em contraponto a uma figura fixa, indiferente e absolutamente poderosa. No trecho seguinte desse livro bíblico Deus se dirige assim a Jó: “Porventura iria pedir-te [ao Leviatã] que desistisses das tuas intenções e tentar brandamente fazer-te mudar de ideias? [...] Não! É absolutamente inútil tentar capturá-lo!” (Jó 41: 3, 9)⁵. Estas palavras de Deus a Jó sobre a desmedida do Leviatã parecem feitos sob medida aos personagens abandonados de “A terceira margem do rio”: tal qual é para o Leviatã, também não será possível fazer o pai na canoa desistir de suas intenções. Há, por fim, este seguinte trecho que remonta diretamente à cena final em que o filho narrador de “A terceira margem do rio” chama e foge de seu pai, momento em que este se levanta da canoa, acena para o filho e se aproxima dele: “Quando se ergue [o Leviatã], até os mais valentes têm medo e ficam paralisados de terror” (Jó 41: 25).

Somam-se assim uma série de indícios que justificam a aproximação aqui proposta entre esses dois textos (“A terceira margem do rio” e o *Livro de Jó*): [1] o jacaré; [2] o Leviatã-pai imóvel no meio de rio fluente; [3] a irredutibilidade do Leviatã-pai em relação aos pedidos do filho; [4] o movimento de levante do Leviatã-pai que assusta o filho. E sobre este último

⁵ Ver <https://www.biblegateway.com/passage/?search=J%C3%B3%2041&version=OL>
Acesso em: 10 ago. 2022.

ponto vale a pena apresentar as seguintes observações. O filho narrador certamente se amedrontou com aquele pai que parecia vir do além, mas ele não se paralisou: ao contrário, ele se afastou e não se submeteu à vontade do pai que se aproximava para passar seu lugar e sua missão a ele. E é por isso que se considerarmos este conto como uma variação rosiana do relato bíblico referido, seremos obrigados a reconhecê-la como uma versão crítica, desviante, insubmissa, que não subscreve a mensagem do *Livro de Jó*. Afinal, o destino do filho narrador (o “Jó rosiano”) não se encerrou nas mãos e na vontade do Pai Leviatã.

A versão hobbesiana do Leviatã bíblico também nos interessa para a análise de “A terceira margem do rio”. Esse pai-canoa, sombra de um jacaré predador sobre o rio, pode ser lido como uma alegoria do Estado absoluto hobbesiano: ordeiro e cumpridor; impessoal em seus afetos familiares; inatingível e incompreensível (arbitrário); recebedor de tributos; construído, como na imagem do frontispício do livro de Hobbes, pela junção de partes distintas e contraditórias (neutralizando a potência das alteridades ao homogeneizar as diferenças); além de ser a incorporação de um poder sobre-humano que nem o padre, nem os soldados ou a imprensa, sozinhos, podem destituir; etc. O fato da canoa dar lugar apenas a uma pessoa não será fortuito, nem o fato de ser construída para poder durar uma eternidade sobre o rio, pois o Estado hobbesiano, idealmente monárquico, pretende-se um construto eterno, dotado de vida e alma artificiais:

Do mesmo modo que tantas outras coisas, a natureza (a arte mediante a qual Deus fez e governa o mundo) é imitada pela arte dos homens também nisto: que lhe é possível fazer um animal artificial. Pois vendo que a vida não é mais do que um movimento dos membros, cujo início ocorre em alguma parte principal interna, por que não poderíamos dizer que todos os autômatos (máquinas que se movem a si mesmas por meio de molas, tal como um relógio) possuem uma vida artificial? [...] E a arte vai mais longe ainda, imitando aquela criatura racional, a mais excelente obra da natureza, o Homem. Porque pela arte é criado aquele grande Leviatã a que se chama Estado, ou Cidade (em latim *Civitas*), que não é senão um homem artificial, embora de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado. E no qual a soberania é uma alma artificial, pois dá vida e movimento ao corpo inteiro (HOBBS, 1651, p. 09)

O Leviatã – artificial, maquinal, de dimensões sobre-humanas – institui-se idealmente como uma realidade dotada de força inatacável. Ele é a fuga e a ruptura do estado de natureza descrito por Hobbes. Em “A terceira margem do rio”, a própria instauração daquilo que *não havia mas acontecia* remete ao debate contratualista a respeito da instauração do Estado. Não me refiro apenas à saída do pai, que cinde o tecido familiar e cria um espaço hegemônico separado e imposto sobre a família, mas também e sobretudo à natureza ambígua deste ato de instauração: o ato do pai constitui-se tanto como uma expressão de sua liberdade individual (sua capacidade de criar uma instituição) quanto como uma expressão de seu próprio cerceamento, da autorrestrição de sua liberdade. De modo geral, são nesses termos – agir livremente para abrir mão de parcela da liberdade – que tradicionalmente é posta a questão e a reflexão sobre a natureza paradoxal do ato instituinte do contrato social.

Ponto importante: como o Leviatã hobbesiano, esse pai é um terceiro. Mas ele não é propriamente como o terceiro hobbesiano, pois, diferentemente deste, ele não se institui contra o que acredita ser um estado de conflito generalizado, de guerra de todos contra todos. Em “A terceira margem do rio” o único sinal de conflito social, se houver, virá da perspectiva do pai (que é uma perspectiva misteriosa, que só ele ocupa): este conflito seria causado, se bem o adivinho, pelo fato de ele estar casado com uma mulher que não lhe é submissa na administração da casa e da família. Lembremos das reações da mãe diante das atitudes do pai: primeiro ela “jurou muito contra a ideia [da canoa]” (p.32) e depois protestou enfaticamente contra a partida do esposo (“cê vai, ocê fique, você nunca volte”). Em especial, a mãe “era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu” (p. 32). Essa mãe, que soa ordeira, cumpridora e positiva, ocupava um lugar de poder que o pai, também ordeiro, cumpridor e positivo, não ocupava. Este seria, talvez, o conflito do pai. Um conflito particular, único, não generalizado. Ora, o que eu acho interessante pensar a partir deste conto rosiano é o modo como o *possível conflito particular desse pai* funcionaria exatamente como o *impossível conflito generalizado de Hobbes* (a “guerra de todos contra todos” não é, escusado dizer, um juízo de fato ou uma descrição histórica; apenas uma inferência mítica, feita por Hobbes, a partir de sua análise das paixões políticas que animavam a realidade social que ele estudava – ver, sobre este ponto, SAFATLE, 2015). Tratar-se-ia,

aqui e lá, de usar a imagem de um conflito para justificar a instituição de um poder soberano – fundado na produção e difusão do medo, no caso da proposta hobbesina; e na produção e difusão da melancolia, no caso do pai do conto rosiano. A julgar pelas implicações familiares da partida desse pai – instaurador da margem que efetivamente faz nascer os conflitos familiares (a começar pelos do filho narrador, cujas angústias e melancolia podemos acompanhar na leitura) –, Rosa não tinha nenhuma ilusão acerca do potencial apaziguador da instituição estatal como um terceiro, sobreposto, a mediar e regular a vida no sertão.

São por essas razões que “A terceira margem do rio” pode ser lida como um mito da origem fracassada do Estado, ou da tentativa de ascensão perpétua do Leviatã que, ao fim e contudo, sofre sua queda. É verdade que a vida da família é marcada profundamente pela instituição temporária do Estado Paterno, mas ao fim todos se afastam de sua margem: o pai morre sozinho, sem deixar a ninguém o legado de sua missão. E que o conto termine como elaboração narrativa da vida dolorosa do filho na esperança de morrer não *sobre o rio* mas *dentro do rio* (fundido a ele, como parte de sua infinitude), me parece indicar o interesse rosiano pelos modos de resistência do sertão frente ao avanço dessa margem centralizadora, tomada, por alguns de seus críticos, como “civilizatória”. Sobre este ponto, lembremos que em sua famosa entrevista a Gunter Lorenz, Rosa associa o mergulho no rio ao mergulho profundo na alma do homem:

Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade (1965, pg. 72)

De mostro marinho a figurar o Leviatã, o crocodilo passa a ser um mestre em metafísica. Tudo dependeria, imagino, do modo como ele se relaciona com o rio. Este trecho da entrevista é bastante curioso, pois aqui Rosa associa os mesmos motivos de “A terceira margem do rio” – o crocodilo, o rio, a solidão – de uma maneira tal que seu efeito alcança o extremo oposto da experiência humana: não a melancolia de “A terceira margem do rio”, mas o infinito da felicidade. Diz Rosa, na resposta seguinte desta entrevista: “apenas alguém para quem o momento nada significa, para quem, como eu, se sente no infinito como se estivesse em casa, o crocodilo com as duas vidas até agora, somente alguém assim pode encontrar a felicidade” (1965, p. 73). Deste mesmo modo consideramos a figura da terceira margem: se ela nos parece uma figura a cercear a vida em “A terceira margem do rio”, ela se apresentará como uma descoberta vital e potente para o Menino em “Os cimos”, que vive uma experiência marcante de rara felicidade naquele sonho acordado, infinito, do final do conto. Nada tem sentido em si mesmo – nem o crocodilo, nem o rio, nem a solidão, ou a terceira margem –, e tudo dependeria da perspectiva sob a qual essas coisas são articuladas, experimentadas, vividas. “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (1956, p. 27).

Corroborará essa leitura pela resistência rosiana do sertão “contra o Estado”, para usarmos a potente formulação de Clastres (1974), a observação, tão bem destacada por Galvão (1978) e Wisnik (1995), sobre o pai canoeiro da estória remontar e reelaborar, em alguma medida, o barqueiro Caronte: personagem mítico, grego, filho da Noite (Nix) e irmão da Morte (mas também da Desgraça, da Dor, da Velhice, do Sono, etc). Caronte é um típico personagem mítico, i.e., elaborado e reelaborado por gerações de autores provindos de contextos bem diversos. De modo geral, pode-se afirmar que Caronte era o responsável por um trabalho imemorial e repetitivo de levar as almas dos recém-falecidos ao Reino dos Mortos, no submundo de Hades, através da navegação dos rios Estige e/ou Aqueronte. Esta sina teria lhe sido imposta como um castigo de Zeus por sua tentativa de roubar a caixa de Pandora. Ao que parece, Caronte deveria trabalhar nessa travessia, recolhendo as moedas dos recém-falecidos (tributação que teria causado a desconfiança de seu irmão gêmeo, Corante, afogado por Caronte nas águas do rio que ficaram vermelhas...), até que outra pessoa aceitasse ocupar seu lugar e realizar seu trabalho. Um personagem definitivamente sombrio:

O barqueiro Caronte, velho e esquelético, mas forte e vigoroso, que recebia em seu barco passageiros de todas as espécies [...]. Todos se aglomeravam para passar, ansiosos por chegarem à margem oposta. O severo barqueiro, contudo, somente levava aqueles que escolhia, empurrando os restantes para trás. Espantado com o que via, Enéias perguntou a Sibila: “— Qual é o motivo dessa discriminação?”. “— Aqueles que são acolhidos a bordo do barco são as almas dos que receberam os devidos ritos fúnebres; os espíritos dos outros, que ficaram insepultos, não podem passar o rio, mas vagueiam cem anos abaixo e acima de sua margem, até que finalmente sejam levados” (BULFINCH, 1867, p. 258).

Transformar o barqueiro grego em um pai soberano parado no meio do fluxo fluvial sem levar ninguém a lugar nenhum, mas inseparável de uma canoa feita para um só lugar, não seria transformá-lo na sombra daquilo que detém o monopólio do uso legítimo da violência e da morte? Caronte e o pai canoero fazem trajetos e mediações diferentes: enquanto Caronte é obrigado a fazer o caminho da vida em direção ao reino da morte, o pai faria o caminho inverso, trazendo a morte (enquanto possibilidade sempre reafirmada) para o centro da vida familiar e do arraial: o pai como um mensageiro do dilúvio sempre a espreita, tal qual o velho e barbudo Noé. Este seria o sentido da morte, que ronda como um fantasma sem dizer seu nome, em “A terceira margem do rio”: a morte como política do Estado – a “necropolítica” (MBEMBE, 2003) – que, em *Primeiras Estórias*, se anuncia violentamente contra o sertão. Pois o Estado que passa seu trator sobre um cerrado tomado como lugar vazio e inócuo para edificar sua capital nacional (em “As margens da alegria” e “Os cimos”) é o mesmo Estado que, sob a mesma justificativa da modernização civilizadora, leva a filha e a mãe de Soroco para o “holocausto brasileiro” (ARBEX, 2013) ocorrido em Barbacena (em “Soroco, sua mãe, sua filha”), que é o mesmo Estado personificado no delegado do conto “Fatalidade” que se dá o direito de negociar a vida de quem ele próprio julgar merecedor da morte (justificando burocraticamente nos autos: “resistência à prisão, constatada...”, p. 59), que é o mesmo Estado personificado também no subdelegado seo Priscílio, de “O cavalo que bebia cerveja”, aliciando o pobre (e recém-órfão) do Reivalino para auxiliar uma força policial estrangeira a espionar um italiano, desertor da guerra, que tem um irmão misteriosamente assassinado no final da estória.

Fica por fazer uma comparação mais detida entre as naturezas e formas da violência estatal e não-estatal em *Primeiras Estórias* para melhor fundar (ou problematizar) a presente leitura da terceira margem fluvial rosiana. Mas acho interessante observar, desde já, que parece haver em Rosa a mesma indagação levantada por Clastres (1974) a respeito da origem do Estado num lugar cujas relações sociais se constituíam deliberadamente contra a irrupção do Estado (como é, por exemplo, o sertão riobaldiano já anunciado no primeiro parágrafo de *Grande sertão: veredas*: lugar aberto, sem fechos, que se divulga contra o arrocho de autoridade). Em que ponto desse sertão naturalmente anti-estatal encontrar-se-ia o germe por onde poderia nascer uma organização estatal? Retomando aquele impulso agonístico do pai do conto, em conflito com sua esposa pela apropriação soberana da posição ordeira, cumpridora e positiva da casa, perguntamos: tal impulso não partiria de uma interpretação religiosa-fundamentalista da soberania masculina? Isto é, de uma leitura que acredita na soberania como atributo exclusivo e eterno do Pai-Homem? Não parece ser por acaso que as referências religiosas do conto sejam Noé (que, no Alcorão, tem uma esposa descrente do domínio supremo de Deus⁶) e o Leviatã do *Livro de Jó*, famoso também por trazer em suas primeiras páginas um desentendimento conjugal em relação à autoridade suprema do Deus. Vendo seu marido desgraçar-se por um castigo que claramente lhe era imposto desde um lugar soberano, a mulher de Jó o incita a amaldiçoar essa autoridade – ao que Jó lhe responde: “Falas como falaria uma tola. Se aceitamos de Deus os bens, não deveríamos aceitar também os males?” (Jó 2: 10). Lembremo-nos, para o avanço desta linha interpretativa, que a religiosidade do pai de “A terceira margem do rio” é sugerida em diversos momentos da estória, tanto indiretamente pela descrição do narrador, que o toma como homem cumpridor, ordeiro e positivo (“sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas”, p. 32), quanto mais diretamente, na benção que ele bota no filho narrador antes de partir e na descrição que ele recebe de uma parcela do povoado, imaginando-o como um possível pagador de promessas ou um avisado de Deus quando se deram as grandes chuvas naquele

⁶ No “At Tahrim” (As proibições), 66ª Surata do Alcorão, lê-se, no versículo 10: “Deus exemplifica, assim, aos incrédulos, com as mulheres de Noé e de Lot: ambas achavam-se submetidas a dois dos Nossos servos virtuosos; porém ambas os atraíram e ninguém pode defendê-las de Deus. Ser-lhes-á dito: Entrai no fogo juntamente com os que ali entrarem!”

arraial. As referências a Noé e, sobretudo, ao Leviatã – o jacaré predador, o monstro mítico das águas –, dariam para o conto rosiano (assim como para o livro hobbesiano) um fundamento religioso *específico* para indicar o impulso do poder soberano como emergência estatal. Mas grife-se aqui: a religiosidade do pai terceiro não é a mesma, por exemplo, de Riobaldo, que bebe criticamente da fonte de muitas águas espirituais. A emergência do Estado no sertão estaria vinculado ao desenvolvimento de uma linha religiosa muito específica, patriarcal, não sincrética, mas fundamentalista quanto a interpretação da soberania como exclusivamente masculina.

O mistério é outro

A leitura que apresentei aqui foge da imagem dominante que parte importante da fortuna crítica foi, ao longo dos anos, consagrando para a interpretação da figura dessa terceira margem fluvial: um lugar em que a vida e o pensamento se dariam à margem dos binarismos, dos enquadramentos normativos, dos poderes instituídos e opressivos, das lógicas que sacrificam os imponderáveis. Esse pai corajoso e decidido, navegando contra a corrente do fluxo organizado entre duas margens, resignando-se ao julgamento popular e à incompreensão familiar, mas lutando com o mínimo de recursos (e assumindo todos os riscos) para viver o que acredita valer a pena – esse pai, assim interpretado, nos encanta a todos nós que sentimos o peso da normatividade na violência diária das forças depressivas e subjugadoras do regime sob o qual vivemos, e que nada tem a ver com os mistérios da existência ou com as potências do devir. Cansados, aprisionados, também gostaríamos de fazer o mesmo: sem dar qualquer satisfação, botar nossa canoinha nas águas, lançar o rosto ao sol e navegar fazendo sombra longa nesse rio ordeiro, cumpridor, positivo. Esta foi a primeira experiência de leitura que tive do conto, muitos anos atrás.

A leitura de que esse pai impessoal e indiferente estaria como que morto em sua canoa-caixão nunca havia me ocorrido antes de conhecer a recepção crítica especializada. Ela me interessa porque, complementar à primeira, aborda a melancolia que também atravessa a experiência de leitura desse conto. Afinal, esta estória é narrada a partir de uma posição que sempre será a nossa: nós, com pais vivos ou mortos, presentes ou ausentes, bem sabemos a sensação da experiência concreta desse vínculo tão difícil e delicado. A melancolia, aquém ou além do luto, sempre será

uma potencialidade da maneira como instituímos tal relação e é por isso, me parece, que ela está a marcar boa parte da vida de todos os familiares do pai canoieiro (sua esposa, inclusive). Um apelo desta leitura melancólica, enfim, é nos acalmar quanto à escassíssima possibilidade pragmática de uma vida como a do pai, vivendo com o mínimo, durante décadas, sozinho, no meio do rio. Neutralizando a navegação do pai como uma inegável fabulação literária, domesticamos resignados nosso impulso de também partir numa canoinha, rumar no contrafluxo, romper as amarras dessa vida corrente e cruel.

Essas duas leituras não deixam de ser, em alguma medida, induzidas pelo próprio autor do conto, que o compôs estruturando-o em torno das perspectivas do pai e do filho narrador. A primeira leitura se fundamenta na identificação do leitor com a figura do pai e a segunda na identificação com a figura do filho. Qualquer uma das duas perspectivas nos induzirá, poucos discordarão, a uma experiência de leitura tátil, concreta, que dá vazão à nossa própria sensação angustiante de prisão e cerceamento, colocando-nos diante de dois caminhos: o do pai, que teria tido a coragem de romper suas amarras; e o do filho, que não teria tido essa coragem. E é aqui que se encontra o mistério do conto: na sensação incerta de contraposição entre o caminho libertador do pai e o caminho constrangedor do filho. Insatisfatória, essa experiência de leitura permanece em suspensão pois não nos convencemos completamente sobre o caminho do pai de fato ser um caminho libertador, ou o do filho ser um caminho, ao final, constrangedor. Que libertação haveria nesse pai, preso a um pequeno pedaço movente de água, sozinho, dando-se a tarefa de permanecer parado no meio do fluxo de um rio vivo? Como vimos, os rios, em *Rosa*, são figurações da infinitude e da eternidade. Nada no texto nos faz imaginar que este rio, diferentemente, seja um rio subjugador, opressor, etc. Ora, se este pai não é alguém que se mostre querençoso de se confundir às águas, então ele será apenas sua margem sobreposta, um limite imóvel sobre seu fluxo, impondo-se como um terceiro sobre o rio: seu pretenso domador⁷. Por outro lado, esse filho que narra sua triste história para alguém, buscando em outrem um encontro derradeiro (uma pessoa que o coloque numa canoinha e o entregue para o

⁷ Talvez seja interessante sugerir – e esta ideia me ocorreu na leitura de Safatle (2015) – que um bom teste para avaliar uma fuga como libertadora será sua capacidade de gerar desejo de emancipação nos e para os outros. Sob este critério, a fuga do pai não seria libertadora (nem para o rio, nem para sua esposa, filha e filhos).

rio), não nos deixa de soar como um personagem alforriado, autoliberto, no final do conto. Como se depois de tantos anos a olhar o pai naquele rio largo de não se poder ver a outra beira ele decidisse, ao menos no artigo da morte, morrer livre do pai e dentro do rio. Insisto: o “*sou o que não foi*” anunciado pelo narrador no final do conto é, a despeito da impressão imediata, uma afirmação potente, vital, difícil de realizar: *sou aquele que, afetado também pelo rio, não foi para a canoa do pai.*

Para o escritor que pensa seu ofício como uma missão de libertar o homem do “peso da temporalidade” (ROSA, 1965, p. 84), não haverá a possibilidade de deixar de encarar a natureza coercitiva e normativa da relação de filiação instituída sob o modelo estatal do homem soberano, pai ordeiro e subjugador. A recusa necessária do Leviatã que o narrador nos lega talvez traga consigo uma estratégia inicial, ainda que ambígua, de emancipação: a perspicácia do *espelhamento traiçoeiro* diante desse monstro das águas. Pois, de minha parte, o grande mistério deste conto não está nas razões do pai (todas elas – loucura, feia doença, promessa religiosa – são muito plausíveis e não excludentes). Para mim o mistério está na perspectiva do filho: sua escapada vital, mas carregada de culpa. É nele que me pego pensando ao me perguntar: como escapar do medo e da melancolia estatais? Ou: como seria possível escapar coletivamente do Leviatã? Em certo sentido, o inacreditável não será a vida impossível do pai a navegar, soberano, forte, constante e parado no meio de um rio (nós sabemos muito bem a força do Leviatã...) – o inacreditável e o impossível será permanecer paralisado do lado de cá, identificados ao filho narrador antes de seu espelhamento traiçoeiro ao pai. A clássica incredulidade de Etienne de La Boétie, no século XVI, diante do que ele chamou de “servidão voluntária”, ainda ressoa com força e se nos impõe como um grande mistério: “Temos, antes, de procurar saber como esse desejo teimoso de servir se foi enraizado a ponto de o amor à liberdade parecer coisa pouco natural” (1571, p. 21).

Referências Bibliográficas

- ARBEX, D. *Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BEZERRA DE MENEZES, A. “Partida do audaz navegante” de Guimarães Rosa: ressonâncias odisséicas em clave minimalista. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 20, p. 55-66, 2015.
- BULFINCH, T. (1867). *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CARDOSO, L. (1943). *O livro de Job*. Trad. de Lúcio Cardoso. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- CLASTRES, P. (1974). *A sociedade contra o Estado: investigações de antropologia política*. Trad. de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- GALVÃO, W. (1978). Do lado de cá. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 41-46.
- HOBBS, T. (1651). *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Trad. de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LA BOÉTIE, E. (1571). *Discurso sobre a servidão voluntária*. Brasília: LGE Editora, 2009.
- MBEMBE, A. (2003). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- RODRIGUES, A. L. As três margens do rio e o vertiginoso fluxo da vida. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 30, n. 86, p. 221-233, 2016.
- ROSA, J. G. (1956). *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, J. G. (1962). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, J. G. (1965). Diálogo com Guimarães Rosa. (Entrevista concedida a Gunter Lorenz). In: COUTINHO, E. de F. (org.). *Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.
- ROSENBAUM, Y. Palestra: “A terceira margem do rio”. In: *Colóquio Internacional Primeiras Estórias: 60 anos*. (Evento online organizado pelo Grupo de Estudos “Siruiz”, UnB, em 2022). Disponível em: <https://youtu.be/KlnZ44xXQTM>. Acesso em: 10 ago. 2022.

SAFATLE, V. (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

WISNIK, J. M. (1995). A gaia ciência. *In: A gaia ciência*. Lisboa: Cadernos Ultramares, 2021, p. 15-48.



Diálogo entre história e literatura no romance contemporâneo de Maria José Silveira

Dialogue between history and literature in the contemporary novel by Maria José Silveira

Elane da Silva Plácido

Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe / Brasil

elaneplacido80@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9414-4862>

Resumo: Considerando o pensamento de Linda Hutcheon (1991) sobre o diálogo entre ficção e história como discursos dos constructos humanos que analisam os vestígios do passado no presente, constituindo o método-histórico, discutem-se neste artigo como são construídos e revisados os problemas acontecidos no passado histórico pela narrativa da escritora contemporânea Maria José Silveira no romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. Publicado em 2002, o texto de Silveira narra a história do Brasil a partir do século XVI até nossos dias, questionando o passado dentro de um novo contexto, o feminista, representado por uma linearidade de mulheres da mesma família. Com o objetivo de analisar os laços históricos feministas, apoiaremos o nosso olhar investigativo em duas personagens femininas a fim de identificar como ocorre esta percepção no romance histórico.

Palavras-chave: história; literatura; autoria feminina.

Abstract: Considering Linda Hutcheon's (1991) thought about the dialogue between fiction and history as discourses of human constructs that analyze the vestiges of the past in the present, constituting the historical-method, we will discuss in this article, how the problems that happened in the past are constructed and reviewed. History through the narrative of contemporary writer Maria José Silveira, in the novel *Her mother's mother's mother and her daughters*. Published in 2002, Silveira's text narrates the history of Brazil from the 16th century to the present day, questioning the past within a new context, the feminist one, represented by a linearity of women from the same family. In order to analyze feminist historical ties, we will support our investigative gaze on two female characters in order to identify how this perception happens in the historical novel.

Keywords: history; literature; female authorship.

1 Introdução

A produção literária de autoria feminina destaca uma perspectiva histórica iniciada no século XIX até a contemporaneidade, vislumbrando um cenário em que narrativas escritas por mulheres vêm driblando seu silenciamento na sociedade para caracterizar seu lugar de fala.

O diálogo entre história e literatura nos motiva a contar na ficção histórias das manifestações feministas a partir de um olhar histórico na ficção e possibilita o resgate do passado silenciado pela sociedade patriarcal. Desse modo, são múltiplas as gerações de mulheres que questionam os paradigmas sociais, rompendo com o silenciamento temporal, do qual muitas delas foram excluídas.

Com a expansão das narrativas de autoria feminina contemporânea, escritoras iniciam sua representatividade com direito a discutir e revisar aspectos históricos os quais deixaram muitas vezes a mulher ausente do contexto social. Na contemporaneidade há o resgate do passado feminista que foi silenciado e a literatura questiona a inclusão da mulher na história.

As escritoras assim denunciam as mazelas geradas pela violência e subalternidade através da revisão histórica. Este artigo no seu diálogo entre história e literatura, identifica a maneira que as vozes feministas questionam o massacre hegemônico contra a mulher, implicando no aniquilamento feminino desencadeado pela submissão.

A obra de Maria José Silveira (2002) apresenta uma profunda revisão histórica entre o passado e o presente da história do Brasil. A narrativa abrange a cronologia de 21 personagens femininas, iniciando-se com o achamento do Brasil em 1500 e percorrendo processos históricos, políticos, econômicos e sociais do Brasil para outras análises dos principais acontecimentos que marcaram o contexto histórico brasileiro.

Essas intersecções históricas analisadas no romance questionam o passado do Brasil desde o início até a contemporaneidade dentro de um novo contexto, o feminista. Logo, as vozes feministas galgam espaço através das personagens que são apresentadas como as protagonistas do romance.

Nessas intrigas de variadas representações de mulheres indígenas, negras e brancas, que nos mostram a mistura de raças, elas conseguem pela história manifestar os recursos intertextuais que ajudam a narrar acontecimentos históricos importantes, como, por exemplo, o achamento do Brasil, a sua Independência, República, Ditadura Militar, o Movimento

caras pintadas e outros que caracterizam como os principais discursos precisam ser revistos atualmente.

Um Brasil em constante mudança é identificado cronologicamente pelas personagens que possuem posicionamentos significativos, quando observada às estratégias historiográficas discutem assuntos como violência contra a mulher, desde o período colonial, em que no primeiro momento é destacada a opressão às mulheres indígenas e negras, bem como aos homens negros humilhados pelo processo de colonização.

O romance tem relevância ao caracterizar o tempo passado histórico no presente do feminino através de culturas sinalizada por acontecimentos hegemônicos e aniquiladores em que podemos afirmar que os motivos principais do enredo, além de incluir a mulher, reconhecendo-lhe seu lugar de fala, são as desumanidades resultantes de uma sociedade patriarcal cujos problemas surgem dos conflitos sociais antigos que são iniciados com a exploração colonial e a escravização de indígenas e de negros no Brasil.

Além disso, expomos os movimentos de libertações para a Independência nacional do Brasil em meio às contradições dos movimentos territoriais nos quais são desatacados desajustes da economia e outros fatores. A partir desses discursos que envolvem a ficção e história, este artigo analisa as implicações da reescrita do passado histórico das personagens femininas, problematizando os acontecimentos e as violências contra a mulher representadas pela primeira personagem do romance, Inaiá [1500-1514], e, na sequência, por Maria Cafuza [1579-1605].

Para discutirmos esse diálogo entre vozes constituídas de reflexões sobre ficção e história, utiliza-se o pensamento crítico de Linda Hutcheon (1991) que se desenvolve como discursos dos constructos humanos ao analisar os vestígios do passado no presente, constituindo o método-histórico ao revisar problemas acontecidos no passado histórico feminista.

As representações do corpo propostas por Elódia Xavier (2007), a partir das práticas sociais que demarcam a subalternidade feminina e a da realidade histórica, problematizando os tipos de corpos observados em narrativas de autoria feminina, estarão presentes neste estudo. Acerca da subalternidade, utilizaremos as concepções de Gayatri Spivak, do livro *Pode o subalterno falar?*, em que a autora discute a invisibilidade do sujeito feminino a partir do discurso ocidental opressivo e hegemônico que impõem obediência à mulher e a todos que estão à margem.

Por fim, também dialogaremos com o pensamento da filósofa Djamila Ribeiro sobre *o que é lugar de fala?*, lugar social em que sujeitos são diminuídos e silenciados sem terem o direito à voz. Nesse debate, a escritora fala da importância de ouvir essas vozes que são compostas por grupos que sofrem preconceitos na sociedade, entre esses sujeitos encontram-se as vozes feministas silenciadas durante a história.

2 Considerações sobre o romance histórico

Os discursos entre ficção e história são estudados como forma de reinterpretação do passado. Esse diálogo revela a importância da literatura em buscar na história aspectos para a construção de novas perspectivas de processos empregados no romance histórico contemporâneo.

Os romances históricos se caracterizam a partir do diálogo com o passado, por uma produção literária que reassume estudos de textos históricos como cartas, crônicas de viagens anteriores, os escritores começam, então, a revisar o texto literário, trazendo a paródia como recurso que proporciona um diálogo intertextual, essa questão é observada em alguns romances atuais.

Como exemplo, no romance histórico de Maria José Silveira, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, no primeiro capítulo, a personagem indígena Inaiá, é observada uma menção ao texto histórico, quando a narradora resgata uma passagem da Carta do achamento do Brasil escrita por Pero Vaz de Caminha, como podemos observar a seguir:

[...] as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra. Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento: “Tão moças e tão gentis, com cabelos muito pretos e compridos, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (SILVEIRA, 2002, p.22).

Ao identificarmos a referência à carta de Pero Vaz de Caminha no texto de Silveira, entendemos que esse discurso da narradora é significativo por dar sentido ao passado. Nessa perspectiva, Linda Hutcheon (1991), no livro *Poéticas do pós-modernismo*, aborda a história como uma questão

problemática em que a história e a literatura são considerados discursos que ajudam na análise crítica de registros e de relíquias do passado pela historiografia: “o que a escrita pós-moderna, da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”) (HUTCHEON,1991,p.122).

O processo de assimilação de outros textos no romance é analisado através da metaficção, quando certos acontecimentos ocorridos no passado são constituídos como fatos históricos na narração, essas ocorrências antigas, de acordo com Hutcheon (1991, p.131), são conhecidas “por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente”.

É pelos discursos no presente que o leitor ao ler um texto literário, identifica os intertextos da obra e descobre os vestígios históricos do passado, como foi observado, por exemplo, na citação do romance. São nesses aspectos discursivos que se tem decorrido a literatura de romances históricos na contemporaneidade.

Essa característica da reconstituição do tempo idos nos romances históricos, destaca personalidades da história que são recriadas e parodiadas, assim o objetivo desses textos é o trabalho com a reconstrução do passado. Além disso, dados históricos são desenvolvidos e, com o avanço do romance histórico contemporâneo, tem-se a inclusão de indivíduos que estavam à margem, entre eles, a mulher que desde o processo de colonização foi silenciada.

No romance de Silveira, observamos a reescrita do passado dentro de um novo contexto, o feminino, pois de forma reflexiva, ao incluir as mulheres e expressá-las como personagens que são as protagonistas de suas próprias histórias, a narradora muitas vezes questiona o passado através da ironia, isso é presenciado quando ela interroga o leitor sobre os fatos e acontecimentos da obra.

No romance em estudo, esta questão é identificada em vários momentos, um exemplo é no vínculo do literário com o passado, que redefine as condições de valores históricos, enquanto discute a questão da beleza indígena e convida o leitor a refletir sobre seu posicionamento:

E como era Inaiá? Bom. Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa

mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. Mas é bobagem querer idealizar a beleza dessa primeira mulher da família. Não precisamos disso. Basta saber que, de todas as maneiras, as primeiras habitantes da nossa terra atraíram muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra (SILVEIRA, 2002, p.21).

Analisa-se que a voz narrativa no texto literário se coloca de forma irônica-crítica, longe de idealizar a personagem Inaiá quando retorna ao passado para falar da primeira personagem que nasce com o “descobrimento” do Brasil, sem nostalgia, o texto faz com que o leitor seja auto reflexivo. Dessa maneira, “o leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado; mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Considerando essas formas discursivas de conhecimento, o romance contemporâneo relaciona história e ficção para destacar novas interpretações do passado e é com ele que o literário é situado, como destaca a pesquisadora Hutcheon (1991, p.168): “o passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário”.

Essas considerações demonstram que o conhecimento do passado é exposto através dos discursos que problematizam questões pós-modernas ao desconstruir paradigmas canônicos quando aborda um posicionamento crítico ou irônico do que passou. Esse dinamismo dialógico entre ficção e história possui uma importante atuação por trabalhar nos romances contemporâneos qual sentido e valor a história e a literatura possuem.

Nessa perspectiva, é através desses rompimentos fronteirísticos que surge o novo contexto da história que para Burke (1992, p.11-12): “na nova história encontraremos como base filosófica a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída”. É nesse contexto que identificamos os sentidos e os valores da literatura e da história desde as construções

e significações culturais ou quando se desconstroem a visão da história tradicional onde se dava privilégios aos grandes personagens, deixando à margem os que não se incluíam nesse contexto.

Com a ascensão do novo romance histórico, pode-se observar um contexto plural na reconstrução de fatos ao incluir personagens que viviam na exclusão. Desse modo, “percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, num entrelaçamento que varia de uma cultura para a outra” (BURKE, 1992, p. 15).

O novo romance histórico surgido no século XX desconstrói contextos da história canônica por problematizar e questionar a realidade e mostrar a pluralidade dos fatos históricos. A partir disto essas narrativas dão voz à indivíduos silenciados e excluídos pela história oficial, rompendo com o silêncio imposto pela colonização.

A história oficial ao ser questionadas, assume outras vertentes de interpretações. E assim os fatos históricos são problematizados na literatura. Entendemos que o passado não é destruído, “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje” (HUTCHEON, 1991, p.45).

Esses vários sentidos são observados por Hayden White, ao destacar a pluralidade histórica: “na realidade, se atentarmos para a teoria e prática histórica contemporânea, temos de admitir que existem tantas perspectivas em história quanto existem modos de prática crítica nos estudos literários” (WHITHE, 1986, p.482).

Essas práticas críticas analisadas nos estudos literários são o que nos permitem combater as hegemonias impostas nos contextos culturais dominados por uma ideologia colonial e que excluem as pequenas minorias, que Hutcheon (1991) denomina de “ex-cêntrico”. O pensamento da autora é esclarecedor diante de tantas inquietações suscitadas por meio das leituras do romance histórico. Nessas das narrativas contemporâneas, Hutcheon aponta que:

a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram (1991, p. 58).

Essa predominância da cultura hegemônica durante longos contextos históricos tentaram emudecer as mulheres e muitos se perguntam onde estavam as mulheres nas histórias dos séculos passados. Por isso, a reação contra esse silenciamento ganha hoje novos aspectos, ao estudar romances que passaram a revisar a história e regressar em um diálogo questionador de fatos históricos que foram desconhecidos.

Por fim, podemos dizer que acontece um momento de decolonização histórica da literatura, pois através de narrativas contemporâneas se desconstrói opressões e violências que foram impostas a mulheres durante o período de colonização brasileira. Para isso, discutem-se os aspectos colonizadores para depois se opor por meio de indagações a certos preconceitos, discriminações e silenciamentos impostos às minorias e assim rescrever um atual contexto histórico pela voz dos que foram desfavorecidos.

3 “Da História, muitas vezes a mulher é excluída” (Perrot)¹

Embora a história das mulheres sofresse por um período de tentativa de silenciamento, sua zona de fala foi reconstituída por um processo de lutas e conquistas femininas e fizeram com que elas adentrassem no setor público, fossem aceitas socialmente nos espaços sociais e principalmente na literatura em que foram participantes.

O gênero feminino ao ser por muito tempo vítima da construção de uma imagem recatada, do lar, obediente e frágil. Dessa forma, o poder masculino foi naturalizado, pois “verifica-se, com efeito, que a sociedade patriarcal determinou que os homens ocupam o espaço público enquanto as mulheres são restritas ao espaço privado da casa” (FIGUEIREDO, 2020, p.18).

O masculino ocultou o lugar de fala das mulheres na sociedade, dando-lhes invisibilidade na história, com isso ficou difícil a expansão feminina, pois tiveram que se submeter a várias subordinações dominantes, muitas vezes por essa submissão ser naturalizada, elas acabaram sendo vítimas de violências físicas e simbólicas.

Na literatura, a predominância de narrativas históricas masculinas não deu espaço e nem inclusão às mulheres. Nesse sentido, George Dubby

¹ PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

e Michelle Perrot (1990, p. 7) interrogam se a mulher tem mesmo uma história, quando se questionam:

Escrever a história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história?

Essas são indagações que perduram na (re)construção história das mulheres, pois, durante todo o processo histórico do Brasil, onde elas estavam? Silenciadas pelos paradigmas culturais predominantes masculinos, essas mulheres participaram da produção histórica e literária brasileira, mas de maneira oculta por estarem destinadas às normas que defendiam seu confinamento à satisfação do masculino, dona do lar e procriação.

Diante desse poder masculino, “os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos” (FIGUEIREDO, 2020, p.19). Essas foram às prescrições impostas pelo masculino que foram historicamente delegadas por uma hegemonia oficial e que excluiu a mulher dos seus direitos.

Esse tipo de naturalidade internalizou a desvalorização da mulher, essa situação ideológica transmitiu a cultura de que a mulher deve ser desprovida de qualquer tipo de desregulação. Essa subserviência teve historicamente a ocultação do feminino o que causa o não registro de sua presença no contexto histórico.

Questões de subalternização são discutidas pela pesquisadora Gayatri Spivak. De acordo com a pesquisadora, sua preocupação está em: “teorizar sobre um sujeito subalterno que não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irredutivelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2010, p.11).

Há uma caracterização, segundo a escritora, dos discursos de resistências construídos pelo outro. Segundo a pesquisadora, essas vozes reproduzem “estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (SPIVAK, 2010, p.12). Esse apoderamento do outro pela voz é presenciado em várias cenas sociais, a

literatura pode ser citada nisto em que os homens não permitiram que a voz feminina se apossasse dos ambientes de cânones oficiais de prestígios.

Nesse contexto de opressões, a mulher subalterna foi silenciada, pois seu espaço de fala e de escuta foram ocultados. É desse modo, conforme Spivak (2010, p.15), que: “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”.

Todas essas situações de crueldade na qual a mulher foi vítima obrigam-nas à obscuridade, e muitas por medo da morte não conseguem se libertar do relacionamento. Assim, a questão da violência desde o processo de colonização é observada até nossos dias atuais. Nesse contexto de desumanidade, como pode a mulher subalterna falar? Ao estar inserida em situações que muitas vezes não tem saída por culminarem em um provável feminicídio?

Nesse percurso, identifica-se um princípio histórico em que o masculino impõe seu poder e, ao deixar a mulher à margem, observamos a desigualdade entre gêneros nas práticas sociais que estigmatizam a mulher. Dessa forma, a história foi sendo o lugar de legitimação do poder masculino.

Esse processo foi usado como forma de exclusão das vozes feministas por meio do silêncio imposto a elas, resultando na determinação de normas machistas e patriarcais e a negação de suas autonomias, como votar, estudar, ser escritora, que foram manipuladas e controladas pelo silenciamento. Conforme Priore (2004, p.644):

O direito à cidadania política – o direito ao voto – é alcançado pelas brasileiras em 1932, antes de vários países da Europa, como França e Itália. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que as aspirações à cidadania no mundo do trabalho, as que buscam proporcionar iguais oportunidades entre homens e mulheres, passam por um demorado silêncio, interrompido entre 1979 e 1985.

A história do silêncio, como Michelle Perrot destaca no livro *História das mulheres*, é realmente um contexto de desigualdade e ocultamento, pois, por não poderem ter autonomia de expressão, seu intelecto ficou dependente ao homem. Essa questão conquista novos sentidos com a política feminista nos anos de 1960 e 1970, quando as mulheres lutaram por seus direitos de inclusão.

O surgimento do movimento feminista e a não aceitação social da mulher, pode-se observar um processo decolonial de libertação histórica de opressões contra elas, os direitos foram sendo estabelecidos e a mulher passa a ser insubmissa e lutar pela igualdade. Isto posto, reconhecer a histórica de exclusão vivenciadas pelas mulheres é desconstruir as mazelas que a impediram de progredir no espaço político, econômico e social. Em meio a essa desconstrução na contemporaneidade, a mulher obtém voz e tem a consciência de que é preciso ter resistência aos controles impostos pela sociedade patriarcal.

Nesse intento, a mulher migra da submissão à insubmissão ao emergir com outras vozes pertencentes às minorias sociais e culturais para ocupar seu lugar de fala. É assim que elas alcançam espaço e são incluídas enquanto sujeitos históricos em estudos feministas, pontuados na historiografia brasileira. Foram reescritas a partir do passado através de romances históricos que integraram as lutas das mulheres nos espaços sociais.

Nas narrativas históricas contemporâneas, a ironia vem como discurso, como abordado no tópico anterior, e, desta forma, contesta o patriarcado dominante e a representação da mulher na história. Consequentemente, através de romances históricos, acontece a retomada da representação da mulher no passado, como pode ser observada no romance histórico *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*:

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram, e não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois e três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas e submissas como muitos gostariam de pintá-las (SILVEIRA, 2002, p.193).

Na verdade, as mulheres sempre estiveram inseridas na história, mesmo estando impedidas de serem destacadas de forma significativa no recinto em que só homens tinham o privilégio. Assim, a mulher vista como subalterna não tinha voz para lutar pelos seus direitos.

É dessa maneira que as mulheres começam a romper com a sociedade patriarcal, hierárquica e escravocrata que produziu diferenças sociais e

desigualdades que implementou o autoritarismo entre o opressor e oprimido. O resgate e a reconstrução histórica das mulheres nos mostram a presença de muitas delas excluídas do processo historiográfico visto como oficial. Em síntese, a retomada do espaço da mulher que lhe foi silenciado é visto como um resgate de construções sociais e históricas que rompem com o silenciamento feminino durante muitos anos de apagamento, com isso foi retirado um posicionamento de privilégios masculinos vistos como universais e concebido um novo fazer histórico feminista.

4 Vozes silenciadas pela violência no contexto histórico colonial

Durante a colonização do Brasil, várias formas de violências foram observadas contra a mulher. No romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, vemos a representação da violência e como ela é desenvolvida desde o “achamento” do Brasil até os nossos dias. A primeira personagem a abordar a violência sofrida é Inaiá, uma indígena que viveu até seus quatorze anos de idade (1500 a 1514).

A partir dessa personagem, a narrativa se desenvolve de forma cronológica, mostrando outros perfis femininos, formando assim uma linhagem familiar de mulheres da mesma família. É na região de Porto Seguro-BA que a história dessa personagem se inicia, no mesmo ano em que o Brasil foi “descoberto.”

Na narrativa, percebe-se a revisão histórica do Brasil por outros olhares ao serem questionadas as mazelas feitas pelo colonizador no nosso território. Além disso, é identificado a presença da mulher nessas histórias, quando a partir da genealogia familiar contemplamos em cada capítulo uma protagonista principal.

Os questionamentos e reflexões na narrativa seguem uma assertiva sobre o objetivo do colonizador em explorar o pau-brasil e todas as riquezas que encontram:

O consórcio de cristãos-novos portugueses, a quem a Coroa portuguesa entregara a exploração da nova colônia, só queria dessa terra – como parece ter sido desde sempre seu inescapável destino – extrair o máximo de riqueza com a menor despesa possível (SILVEIRA, 2002, p. 27).

Em outro momento, o narrador já envolve a protagonista indígena para relatar ações culturais acerca do seu território e a vida simples que vivia. O contato da indígena com o colonizador e seu envolvimento amoroso com ele, remete-nos a aspectos de como aconteceu a mistura de raças. Essa mesma representação literária é observada no livro *Iracema*, de José de Alencar nessa obra o relacionamento entre a indígena Iracema e o colonizador português nasce um mestiço simbolizando a miscigenação e a nova etnia do povo brasileiro.

A reescrita do contexto histórico do Brasil na visão da mulher como protagonista, utilizado como forma de recriação de aspectos empregados durante o romance, reproduz a indígena como heroína e a trata com características que ela possui sem apresentá-la como modelo identitário de nação do Brasil.

Inaiá traz na sua história aspectos significativos e históricos da colonização. A questão da violência é abordada na passagem em que o narrador pressupõe os motivos que as indígenas deixavam suas tribos para viver com homens brancos:

Os motivos que fizeram as índias deixar sua tribo, quem vai saber? Podem ter ido apenas pelo prazer da aventura, ou talvez tenham ido relativamente forçadas, ou podem ter ido também pela ambição de ter acesso aos cobiçados objetos dos brancos. (SILVEIRA, 2002, p.27)

O processo de miscigenação do Brasil acontece mediante a essa exploração sexual, onde muitas nativas foram estupradas. Outro fator de violência contra a indígena foi a sua escravização. Na obra, muitas indígenas foram capturadas para serem escravizadas nos engenhos, o que constituiu uma subordinação inserida como “normal” pelo colonizador.

Com Inaiá, apesar da narrativa não destacar essa questão de forma direta, o narrador mostra a violência entre tribos e assim o leitor verifica a primeira violência no livro, a morte de Inaiá pelos tupinambás: “Inaiá morreu na hora com um dardo envenenado no coração” (SILVEIRA, 2002, p.30). Considerando o período vivido pela personagem, além das opressões aos primeiros habitantes e o lucro das riquezas encontradas na nova terra, observamos as relações de poder entre as tribos inimigas, fato que faz com que a personagem seja morta.

Podemos enfatizar que o corpo de Inaiá é um corpo marcado historicamente pela raça, a pesquisadora Elódia Xavier caracteriza os tipos de corpos ao abordar que: “existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares” (2007, p.22).

De acordo com a escritora, nossa sociedade foi construída nos moldes do patriarcalismo. Em virtude disso, as mulheres tiveram sua história, em grande parte, marcada pelo silêncio e opressão, tendo, quase sempre, seus corpos violentados, subalternos e disciplinados (XAVIER, 2007). No romance, outra personagem estigmatizada pelo silêncio e trauma da violência na infância é Maria Cafuza. De acordo com a narrativa, quando tinha apenas 5 anos viu seus pais serem mortos, como verificamos nesta citação:

Maria viu os pais morrerem sob tortura nas mãos do capitão do mato, João Tibiritê. Viu quando João arrancou as unhas de seu pai, enfiou uma peroba em seu ânus, furou seus dois olhos e deixou-o sangrando no chão. Viu quando o mesmo João, depois disso, se voltou para Filipa e lentamente foi cortando sua pele com um facão de ponta fina, de tal maneira que no final seu corpo em listras era uma fonte inundando de vermelho as folhas amontoadas no inocente chão milenar da mata (SILVEIRA, 2002, p.67).

Podemos evidenciar na citação acima impetuosidade contra os pais de Maria Cafuza. Com a morte deles, a personagem ficou órfã e com grande trauma. Além disso, se anulou para alegria: “e por que haveria de sorrir? Na vida que levou, nunca houve o mais leve motivo para provocar nem que fosse uma rápida aragem capaz de desanuviar o drama feroz escondido sob seu rosto perfeito” (SILVEIRA, 2002, p.67).

A personagem se desenvolve em um contexto de violência colonial no qual seus pais foram escravizados e, ao tentarem fugir, foram mortos com muita crueldade. Por toda a desumanidade exposta, Maria Cafuza foi silenciada pela dor da perda dos pais. Além disso, depois de presenciar essa ação, foi capturada:

Quando entrou no acampamento, a menina já apagara para sempre de sua mente tudo o que vira até então, até a fala. Em seu peito só ficara a opressão esmagadora do sentimento convulsivo de ódio contra João Tibiritê. Sua vida, desde então, foi só e exclusivamente viver para se consumir por esse ódio (SILVEIRA, 2002, p.69).

Maria Cafuza é uma voz silenciada que sofre pela violência, carregou por toda a sua vida sentimento de desgosto, raiva e ódio por ter perdido os pais, sua voz foi tirada e apagada. É clara, na protagonista, “uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida” (XAVIER, 2007, p.59). Esse resgate nem mesmo com sua vingança é adquirido. Nesse sentido, pensamos em quantas crianças ficaram órfãs de seus pais por serem mortas pela violência no contexto histórico.

No romance, a voz narrativa volta ao passado para falar da violência que sofreu com mágoas, opressão e até violências físicas. A protagonista, que não teve uma vida feliz, sofreu também tentativas de estupro. Nessa questão, analisa-se como o corpo da mulher é desvalorizado, como constata-se na narrativa: “todas as tentativas de estupro – e foram muitas, pelo simples fato de Maria ser mulher num ambiente daqueles –” (SILVEIRA, 2002, p. 71).

A questão do corpo estudado em *Que corpo é esse?* (2007), de Elódia Xavier, nos auxilia sobre essa situação do estupro exposta pela ficção, quando a pesquisadora afirma que “a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres [...]” (XAVIER, 2007, p. 20).

Essa fragilidade abordada pela autora está ligada ao feminino como forma de regulação do corpo. A partir desse ponto, é que as discussões ganham sentido principalmente ao discutirmos qual a localização da mulher na relação de poder. É nesse cenário que entram os estudos sobre lugar de fala discutido pela filósofa Djamila Ribeiro, conforme suas afirmações: “Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência” (2019, p.65).

De certa forma, o lugar em que Maria Cafuza está inserida no romance dificultou muito a sua transgressão, por isso a importância de se pensar no lugar de fala. De acordo com Ribeiro “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta (2019, p.89).

Na ficção histórica de Silveira, ao abordar a primeira personagem Inaiá no século XVI e Maria Cafuza no século XVII, vemos que essas sequências de histórias remetem “às marcas da subalternidade” (XAVIER,

2007, p.47), às opressões e às violências que são transferidas às personagens subsequentes e assim analisamos as críticas ao sistema patriarcal e colonial.

Essa sequência de violência é continuada no século XVIII com a personagem Damiana. Além disso, é importante ressaltar que outras personagens antes e após das que estamos analisando sofrem também outros tipos de violências. Verifica-se que algumas delas são constituídas por vozes que já se posicionam com um pensamento diferente das anteriores.

Esse posicionamento transgressor de personagens é estudado pelo pesquisador, Carlos Magno Gomes, conforme ele ressalta:

No campo social, tem-se a tradição cultural da dominação masculina; no campo artístico, tem-se o repúdio de tal cultura. Tal descontinuidade acontece quando a escritora desloca a mulher do espaço da família para um lugar de fronteiras, para atualizar conceitos identitários (GOMES, 2013, p.4).

O deslocamento do seio familiar comentado pelo pesquisador é verificado no romance e visto em mulheres que tentaram desregular normas sociais como, por exemplo: a escravização imposta pelo colonizador e tornar o Brasil independente. Na verdade, desde a colônia sempre tivemos vozes feministas que resistiram e prescreveram uma luta contra esses acontecimentos históricos.

5 Considerações finais

Historicamente a mulher foi silenciada no contexto social, mas, com o desenvolvimento de narrativas de autoria feminina, podem-se desconstruir ações de muitos anos desse silenciamento. Na breve análise realizada, afirma-se que as mulheres sempre estiveram presentes no contexto histórico do Brasil, considerando essas afirmações, o romance histórico contemporâneo procurou a história.

O diálogo entre ficção e história como discursos dos constructos humanos facilitou os estudos intertextuais, incluindo os vestígios do passado no presente e constituindo assim o método-histórico. Dessa forma, foram constituídos e revisados os problemas acontecidos no passado histórico feministas pela narrativa.

Nesse âmbito, verificam-se reflexões e questionamentos sobre a violência contra a mulher e as relações de poder entre gêneros. Na

literatura, essa questão está sendo compreendida como necessária, pois discutir esse assunto é entender que ainda não conseguimos eliminar certas discriminações que as mulheres enfrentam.

É necessário refletir como esses discursos da violência inserem-se na sociedade para desvalorizar as mulheres e reforçam normas que influenciam uma visão de mundo que impede a desconstrução de normas diante da violência. Assim, a literatura vem denunciar, questionar e refletir acerca das violências impostas a mulher abrindo debates precisos no contexto acadêmico.

Debater como o silenciamento da mulher, destacado no romance de Silveira, acontece, revela como ocorre a subalternidade nos nossos dias. Apesar de identificarmos um progresso da mulher ao se mostrar de forma insubmissa, infelizmente ainda acontece submissão. Por fim, discutir essas vozes históricas feministas foi importante, porque nos fez entender mais a situação feminina mesmo estando em meio a diversas opressões sofridas com a violência e, além disso, observar a revisão dessas narrativas com a inclusão da mulher na história.

Referências

- BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- DUBY, G.; PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. A Antiguidade, v 1, Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- FIGUEIREDO, E. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- GOMES, C. M. *Marcas da violência contra a mulher na literatura*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. De Ricardo Cruz. Rio, Imago, 1991.
- PERROT, M. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PRIORE, M. D. (org.); *História das mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi (coord. De textos). 7. Ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

SILVEIRA, M. J. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WHITE, H. *Historical Pluralism*. *Critical Inquiry*, v. 12, n. 3, 1986.

XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.



Do desalento à renúncia libertadora: Uma leitura de *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira

From dismay to the liberating renunciation: A reading of A cinza das horas, by Manuel Bandeira

Antônio Máximo Ferraz

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará / Brasil

maximoferraz@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5550-428X>

Elzio Quaresma Ferreira Filho

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará / Brasil

elzioquaresmaferreira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0178-0769>

Resumo: o presente artigo propõe-se a realizar uma leitura acerca de *A cinza das horas*, livro de estreia do poeta Manuel Bandeira (1886-1968), partindo do pressuposto de que a sua recepção como livro melancólico de um autor tísico e desenganado, integrante de um momento menor de uma das maiores obras da poesia brasileira, não abarca a sua miríade de sentidos. Para isso, nossa abordagem interpretativa almejará – inspirada nos dizeres de Martin Heidegger sobre a poesia e sua interpretação – a escuta do dizer da linguagem que ressoa em cada poema interpretado. Assim, vislumbraremos, em *A cinza das horas*, além de seu notável tom de desalento, a arte em seu papel redentor e até a liberdade de renunciar ao habitual ressentimento perante o sofrimento.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Poesia; Renúncia; Ressentimento; *A cinza das horas*.

Abstract: this article proposes to hold a reading on *A cinza das horas*, debut book of the poet Manuel Bandeira (1886-1968), based on the assumption that its reception as melancholic book of a consumptive and disenchanted author, part of a minor moment of one of the greatest works of Brazilian poetry, does not encompass its myriad of senses. For this, our interpretative approach will aim – inspired by Martin Heidegger’s sayings about poetry and its interpretation – to listen to the saying of the language that resonates in each interpreted poem. Thus, we will glimpse, in *A cinza das horas*, beyond its remarkable

tone of dismay, the art in its redeeming role and even the freedom of renouncing the usual resentment before the suffering.

Keywords: Manuel Bandeira; Poetry; Renunciation; Resentment; A cinza das horas.

1 Considerações iniciais

Em seu livro de estreia, intitulado *A cinza das horas* (1917), a poesia de Manuel Bandeira pouco indicava os rumos que tomaria a partir de *Ritmo Dissoluto* (1924) – seu *livro de transição*¹ à conquista das características que a tornariam imponente, como o aproveitamento exemplar do verso livre, a consagração do cotidiano e a impressionante capacidade de privilegiar o essencial ao verso. Marco de uma poesia que se encontrava no princípio de seu desenvolvimento, precedente ao ímpeto inovador da geração de 1922, o primeiro livro de Bandeira apresenta pouco da posterior contribuição do poeta ao projeto modernista de reforma e renovação da literatura brasileira. Se em 1917 os modernistas já preparavam, subterraneamente, a revolução que eclodiria cinco anos depois, na Semana de Arte Moderna, Bandeira ainda estreava envolto em uma atmosfera parnasiano-simbolista.

A fortuna crítica de Bandeira enfatiza o teor sôfrego de seu primeiro livro, já sugerido pelo título *quase funerário*. Nesse sentido, Octavio de Faria observou, em sua leitura de *A cinza das horas*, “uma concepção fundamentalmente trágica da vida, que via no sofrimento o grande purificador e o queria como constante companheiro (todo o clima do livro)” (2009, p. 129). Os títulos de vários de seus poemas (como o trio “Desesperança”, “Desalento” e “Desencanto”) já apontam para o ar de desalento desse robusto volume, composto de 49 poemas. O leitor se depara com momentos fúnebres, em versos de profunda introspecção e de ecos taciturnos, que nos remetem, conforme bem assinala o crítico Giovanni Pontiero (1986, p. 37), tanto ao impressionismo íntimo de Verlaine quanto aos horizontes cinzentos dos poetas crepusculares italianos do início do século XX.

1 Manuel Bandeira utiliza essa expressão para se referir a *O ritmo dissoluto* (2009, p. 587).

Sem ignorarmos a presença do desalento e do clima soturno de *A cinza das horas*, identificados pela fortuna crítica de Bandeira, nossa leitura almeja percorrer alguns de seus poemas com a humilde disposição à escuta do dizer que neles ressoa. Poderemos, de tal modo, alcançar a compreensão de nuances as quais a percepção consagrada do livro não engloba, como a arte em seu papel redentor e até a libertadora disposição para renunciar ao ressentimento perante o mal que, inexoravelmente, assola o humano em sua travessia existencial, de modo que a tristeza e as dores comuns ao existir não são evitadas, e sim acolhidas e transfiguradas, o que lhes confere uma forma artística capaz de guiar o humano ao criativo convívio com o seu sofrimento.

2 O pranto de desalento... de desencanto

Assim como os dois livros posteriores (*Carnaval*, de 1919, e *Ritmo Dissoluto*, de 1924), a fortuna crítica de Manuel Bandeira considera *A cinza das Horas* componente de um momento menor de uma poesia maior², no qual ainda há certa tendência ao *gosto cabotino da tristeza*³. Nesse viés, o segundo momento da poesia de Bandeira é francamente modernista, composto por *Libertinagem*, de 1930, e *Estrela da manhã*, de 1936; e o terceiro e último é de plena maturidade, do qual fazem parte *Lira dos Cinquent'Anos*, de 1940, *Belo Belo*, de 1948, *Mafuá do malungo*, de 1948, *Opus 10*, de 1952 e *Estrela da tarde*, de 1958. É nesse sentido que Davi Arriguci Jr. argumenta que somente a partir de *Libertinagem* o poeta encontrava-se, como dito, “liberto do ‘gosto cabotino da tristeza’ e assim desperto para o mundo em torno” (2000, p. 11).

Para compreendermos a posição adotada por Arriguci Jr., convém citarmos o trecho de uma carta de Mario de Andrade destinada a Bandeira: “você em poesia nasceu vestido pra inverno lapão. Foi tirando as roupas aos poucos. Hoje você é o poeta nu” (ANDRADE *apud* MOURA, 2001, p.

² Acerca dessa visão da crítica acerca desse “momento menor” da poesia de Bandeira, cf. MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 23-24.

³ Alusão ao seguinte verso do poema “Oração a Santa Terezinha do Menino Jesus”, de *Libertinagem*: “Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza” (BANDEIRA, 2009, p. 113).

24). O trecho citado é de carta escrita em 1928, quando Mario já conhecia boa parte dos poemas de *Libertinagem*, obra em que Bandeira se apropria de vez da técnica e dos temas modernistas. O gradual movimento de se desnudar aos poucos simboliza a transição do Bandeira pré-modernista ao Bandeira modernista, com evidente preferência por este. O crítico Murilo Marcondes de Moura, a seu modo, corrobora a visão de Mario e de Arriguci Jr. ao escrever que, ao compararmos o tom de *A cinza das horas* a momentos posteriores da poesia de Bandeira, fica a sensação de que “o poeta rejuvenescia à medida que ficava mais velho” (2000, p. 23).

O próprio poeta pernambucano adotou tal perspectiva, chegando a declarar, no ensaio autobiográfico *Itinerário de Pasárgada*, que os seus versos de estreia não pareciam transcender sua experiência pessoal, sendo apenas “simples queixumes de um doente desenganado” (2009, p. 577). Poeta desenganado por uma doença, à época, considerada fatal: a tuberculose que o acompanhou dos dezoito até os 82 anos⁴. O problema dessa visão evolutiva da poesia de Bandeira, compartilhada entre crítica e autor, é sua incapacidade de penetrar nas camadas de significação da obra, haja vista que, mesmo nos momentos em que a infelicidade parece exagerada, fruto da natural imaturidade de um dizer poético em estágio inicial de formação, o drama de existir vigora e ultrapassa qualquer leitura biográfica. Isso acaba por refletir o drama daqueles que, incapazes de lidar com a sua liberdade, assumem o desalento perante a vida, como acontece no quarteto inicial de “Desencanto”:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.
(BANDEIRA, 2009, p. 8)

Nesses versos, firma-se um vínculo entre o fazer poético e o choro “de desalento... de desencanto”. Aquele que não carrega qualquer motivo para o pranto é desencorajado a continuar a leitura, dado que, à compreensão do livro, é necessário trazer consigo algum motivo de pranto, de modo que

⁴ Nas primeiras décadas do século XX, a tuberculose era considerada praticamente fatal. Nas palavras de Bandeira, quando adoeceu, ela era “a moléstia que não perdoa” (2009, p. 616).

se torne possível reconhecer o drama interior que o permeia. Somente com esse reconhecimento, diz a voz poética, o leitor pode identificar-se com o drama dos versos lidos. Aquele que realmente se dispuser a isso perceberá que tal identificação não é simplesmente uma maneira de ver, refletida nos versos, a sua desgraça interior, mas, essencialmente, uma comunhão em que o intérprete se deixa tomar pelas questões que a obra carrega, sendo por elas questionado até ser capaz de se questionar, tornando-se obra. Portanto, a pergunta do leitor pelo sentido dos versos lidos acaba por se tornar a pergunta pelo sentido de seu próprio existir.

Deste modo, torna-se uma experiência transformadora abandonar o julgamento condescendente sobre *A cinza das Horas* para abrir-se à compreensão da desgraça de um poema como “Desesperança”. Em seus versos, temos uma voz poética que quanto mais busca o sentido da vida, mais percebe que seu propósito está fadado ao fracasso, restando-lhe enxergar a realidade com um “olhar de moribundo”, ao qual tudo aparenta ter um “doloroso aspecto”, em uma andança de “repelido e estrangeiro no mundo”:

Minha respiração se faz como um gemido.
Já não entendo a vida, e se mais a aprofundo,
Mais a descompreendo e não lhe acho sentido.

Por onde alongue o meu olhar de moribundo,
Tudo a meus olhos toma um doloroso aspecto:
E erro assim repelido e estrangeiro no mundo.
(BANDEIRA, 2009, p. 43)

Esses versos ecoam a miséria de alguém à deriva no mundo, incapaz de qualquer conexão genuína com as coisas e com as pessoas que o cercam. Se o estrangeiro do famoso poema de Charles Baudelaire ainda permite a possibilidade de amar a beleza e as nuvens⁵, o estrangeiro de “Desesperança”

⁵ “— A quem mais tu amas, homem enigmático, dizei: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?/— Eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão./ — Tens amigos?/ — Você se serve de uma palavra cujo sentido me é, até hoje, desconhecido./ — Tua pátria?/ — Ignoro em qual latitude ela esteja situada./ — A beleza?/ — Eu a amaria de bom grado, deusa e imortal./ — O ouro?/ — Eu o detesto como vocês detestam Deus./ — Quem é então que tu amas, extraordinário estrangeiro?/ — Eu amo as nuvens... as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens”. (BAUDELAIRE, 2007, p. 37).

já não admite qualquer interação autêntica e sentimental com o mundo, afundando-se em uma vivência sem esperança:

Vejo nele a feição fria de um desafeto.
Temo a monotonia e apreendo a mudança.
Sinto que a minha vida é sem fim, sem objeto...

— Ah, como dói viver quando falta a esperança!
(BANDEIRA, 2009, p. 43)

A ausência de sentido à existência conduz a voz poética a ver o mundo como um antagonista. Com o empenho em rejeitar a monotonia para, então, poder buscar as sensações estimulantes decorrentes da mudança, ela acaba por defrontar-se, após cada queda no prazer momentâneo, com o sentimento de que a “vida é sem fim, sem objeto...”, cheia de dor e desprovida de esperança.

Outro poema que aborda a ausência do engajamento necessário para vislumbrar o sentido de existir é “A Antônio Nobre”, no qual a voz poética confessa sua inaptidão para reconhecer a grandeza do poeta português sem desprezar a si, assumindo a condição de poeta eternamente sem glória e mérito:

Mas tu dormiste em paz como as crianças.
Sorriu a Glória às tuas esperanças
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?
Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso...
Eu, não terei a Glória... nem fui bom.
(BANDEIRA, 2009, p. 9)

Se o pessimismo existencial desses versos levou muitos críticos e até Manuel Bandeira, como vimos, a assumirem uma atitude depreciativa em relação a *A cinza das Horas*, a leitura atenta, desprendida de concepções prévias, já percebe, neles, como nota Giovanni Pontiero (1986, p. 96), algo do clima intimista e tocante que se afirmaria nos livros posteriores, característica já estranha à visão austera do Parnasianismo. Permitir-se ir aos versos de estreia do livro de Bandeira, com o único intuito de ouvir o

que eles têm a dizer, é importante não apenas para estudar a obra do poeta em sua totalidade, mas também para reconhecer a lida com as diversas dimensões humanas e com as grandes questões que forjam o volume. Lida provinda da liberdade que cada ser humano carrega em si, uma vez que esta o permite ser livre para decidir como atravessar os belos campos da felicidade e as inundações de dor que o destino abriga.

3 Arte como redenção

Parece-nos, então, que apenas soprando a poeira das definições previamente estabelecidas acerca de *A cinza das Horas* conseguiremos compreender o seu real valor literário. Mas como proceder? Primeiramente, mantendo em vista que sem o primeiro passo, por mais oscilante que ele seja, a travessia poética não alcança sua grandiosidade. Segundo, engajando-se na busca por um diálogo entre pensamento e poesia que abandone a convicção corrente de que no poema prevalecem os sentimentos ou a visão de mundo do autor. Desse modo, nos tornaremos livres para escutar o que realmente fala em um poema: a linguagem.

Para isso, dialogaremos com a obra do filósofo alemão Martin Heidegger. Em um dos ensaios de *A caminho da Linguagem*, o autor se contrapõe à ideia comum da linguagem como um meio de comunicação, isto é, um instrumento que podemos utilizar conforme nosso interesse comunicativo, argumentando que, “em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala” (2003, p. 14). Nesse sentido, para captar a essência da linguagem, torna-se imprescindível a escuta de sua fala. Mas como realizar tal intento? Heidegger nos aponta o caminho:

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, fariamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. *O que se diz genuinamente é o poema* (2003, p. 12, grifos nossos).

A partir do entendimento da necessidade de buscar o dizer poético enquanto “dito que se diz genuinamente”, pelo qual podemos (e devemos) escutar a fala da linguagem em toda sua plenitude, o autor de *Ser e tempo*

(1927) expressa a postura fundamental de um leitor de poesia, quando diz: “o que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos, portanto, se encontra na poética do que se diz. (HEIDEGGER, 2003, p. 14). Seguindo essa linha de pensamento, nos libertaremos da imponente imagem do grande poeta Manuel Bandeira para vislumbrarmos, no genuíno dizer de sua poesia, o falar da linguagem, com a convicção de que “a grandeza de uma grande obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta” (HEIDEGGER, 2013, p. 14). Sutilmente, é isto o que nos sugerem os versos de “Epígrafe”:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!

Magoado e só,

– Só! – meu coração ardeu.

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

– Esta pouca cinza fria...
(BANDEIRA, 2009, p. 7)

Estes versos obram uma apresentação poética que sintetiza o tom geral do livro. Distante da fina ironia no trato de questões difíceis, como a solidão e a dor, de momentos porvindouros da poesia de Bandeira,

“Epígrafe” focaliza as referidas questões pela compreensão grave de quem sofreu a ação do “mau destino”. Na primeira estrofe, há uma rememoração da infância. A voz poética nos relata ser “bem-nascido”, o que pode indicar tanto o nascimento sem preocupações quanto o pertencimento a uma família de situação financeira privilegiada. Seu dizer continua ao ressaltar que, quando menino, foi feliz como os demais – isto até a avassaladora chegada do “mau destino” e do desmoronamento da feliz infância. Cabe ressaltar que Youdith Rosebaum, em seu importante estudo *Manuel bandeira: uma poesia de ausência*, afirma que, “em Bandeira, é na criança que habita o segredo do poeta” (1993, p. 45) e que “a infância traz implícita a noção de ausência, já que dela o poeta só pode usufruir pela evocação poética, e o que de fato resta no presente é o vazio que denuncia o que foi” (1993, p. 45). Ao vincular os dias de menino, anteriores à chegada do mau destino, à ausência de algo que findou e que faz falta, os versos de “Epígrafe” já trazem aquele que, posteriormente, se tornaria um dos grandes eixos temáticos da poética da Bandeira: a infância desejada, a qual, mesmo sendo revisitada através da memória, continua ausente, gerando no homem a perene perplexidade diante do modo abrupto como acabou o que parecia eterno. É isto que vemos, por exemplo, em dois versos de um dos mais famosos poemas de *Libertinagem*, “Evocação do Recife”, que constata e lamentam a perda da eternidade que a tudo impregnava na infância: “Nunca pensei que ela acabasse!/Tudo lá parecia tão impregnado de eternidade” (2009, p. 110).

Na segunda estrofe de “Epígrafe”, a voz poética afirma que o “mau gênio da vida” rompeu em seu coração, devastando-o e rugindo como um furacão. A imagem do furacão é bastante significativa por atribuir um aspecto destrutivo e imprevisível ao momento de crise. Quando se manifestou, o “mau gênio da vida” surpreendeu e conduziu a voz poética ao reconhecimento de sua frágil condição. Com efeito, a existência leve e descuidada, de menino “feliz como os demais”, sucumbiu diante de um furacão existencial e deparou-se com a necessidade de refletir sobre o verdadeiro significado dessa catástrofe.

Na estrofe seguinte, o relato continua a focalizar a força da devastação sofrida, potencializada pela presença dos verbos fortes de ação (“turbou”, “partiu”, “abateu”, “queimou”). O terceiro verso carrega a lembrança da dor, que já não cabe no tom ameno da reflexão e, por isso, precisa ser expressa de modo mais eloquente, como um grito, indicado pela exclamação. Os

travessões obrigam a pausas intensas e dão ênfase a palavras nucleares dó/dor; só. A estrofe termina com a espantosa imagem do coração desolado, o qual, magoado, arde nas chamas invisíveis de sua solidão.

Os versos mais reveladores acerca desse tempo de infortúnio são os dois primeiros da quarta estrofe:

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...

Se a leitura dos versos anteriores indica que o que “Ardeu em gritos dementes/ Na sua paixão sombria” é o coração, pode-se perguntar do que se trata essa paixão. Paixão pelo quê? Seria pela infância feliz, mencionada na primeira estrofe, ou por algo ou alguém oculto no poema? À nossa interpretação, nada disso importa. O fundamental nos é revelado: trata-se de uma paixão sombria, daquelas que não se deve vivenciar.

Para a continuidade da leitura do poema, torna-se importante o devido questionamento acerca do que é estar apaixonado. Manuel Antônio de Castro assinala que a “palavra paixão formou-se do verbo grego *pascho*. O seu significado geral diz do experimentar uma afeição, sensação ou sentimento, o estar aberto e disposto para estar em disposição” (CASTRO: paixão, 5)⁶. Por essência, apaixonar-se é estar à disposição da imprevisibilidade da experiência de afeições, sensações e sentimentos. Logo, o ser apaixonado é inevitavelmente aquele que se lança ao desconhecido, ao mistério que só desabrocha a quem se arrisca nas incertezas da paixão, para o seu bem ou para o seu mal. É a esta segunda diretriz (vinculada ao sentido de paixão oriundo de *pathos*, palavra grega que também possui o sentido de enfermidade) que a “paixão sombria” da voz poética de “Epígrafe” está vinculada, provocando um estado em que se apaixonar é, irremediavelmente, ser assolado pelo “mau destino” e o “mau gênio da vida” em “horas ardentes”.

Após a evocação do passado doloroso, a voz poética termina seu relato com moderação. Sem a afetação do sofredor, busca-se a compreensão das horas sôfregas. Pela via do pensamento poético, é alcançada a ideia fundamental não apenas para o entendimento desse e dos demais poemas de *A cinza das horas*, mas para a totalidade da poesia de Bandeira: o que resta

⁶ A referência nesse formato está de acordo com as normas de citação sugeridas pelo dicionário digital Dicionário de Poética e Pensamento, de Manuel Antônio de Castro. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>>. Acessado em: 10 fev. 2022.

das chamadas das “horas ardentes” é a “a pouca cinza fria” que permanece após a devastação, são os poemas que se vão ler⁷ e a fala da linguagem que deles ressoa. Isto não significa, vale dizer, que ignoramos as muitas circunstâncias pessoais que surgem nos versos de Bandeira, uma vez que, como diz Otto Maria Carpeaux, ele é “um dos poetas mais pessoais do mundo” (2019, p. 137). Apenas tomamos o cuidado de privilegiar a linguagem que, misteriosamente, transforma a factualidade das referidas circunstâncias biográficas em mistério poético.

Para o aprofundamento na dimensão da “cinza fria”, é válido atentarmos ao que diz Martin Heidegger ao interpretar o verso “Mas o que fica, os poetas fundam” (HOLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2013, p. 51)⁸, de Friedrich Hölderlin: “A poesia é a fundação por meio da palavra e na palavra. O que se funda deste modo? O permanente [...] *a poesia é a fundação do ser pela palavra*” (HEIDEGGER, 2013, p. 51, grifos nossos). Se a poesia consiste em fundar, *por meio da palavra e na palavra*, o permanente, ou seja, o ser, como diz o filósofo alemão, a “pouca cinza fria” que a poesia de Bandeira funda é, além dos versos a que temos acesso, aquilo que permanece no dizer da linguagem: o ser.

Uma passagem para a interpretação da poesia de Bandeira nos parece, então, oferecida ao leitor logo em seus primeiros versos. O isolamento da “pouca cinza fria”, no verso derradeiro de “Epígrafe”, aponta à necessidade de desembarcarmos de qualquer pressuposição para, humildemente, vislumbrarmos a manifestação do ser que permanece após as horas ardentes. Ser que, cabe ressaltar, não se trata de algo etéreo, que foge da impureza da mundanidade, uma vez que nela ele está sempre a vigorar, como Heidegger bem o notou em sua famosa interpretação de um simples e desgastado par de sapatos de um camponês, de um quadro de Van Gogh, no livro *A origem da obra de arte*; ou como Bandeira o percebeu tantas vezes no mais humilde cotidiano, vislumbrando a poesia que emergia tanto dos amores como dos

⁷ Murilo Marcondes de Moura bem aponta que “Esta pouca cinza fria” “são os poemas que se vão ler no livro, e a ela devem ser conjugadas outras expressões afins, como as do poema seguinte; ‘Meu verso é sangue’ ou ‘Eu faço versos como quem morre’” (2001, p. 27).

⁸ Este verso é do poema “Recordação”.

chinelos⁹. E é, por certo, espantoso que tantos críticos se recusem a enxergar essa passagem interpretativa, optando por uma leitura biográfica apressada e viciada, que insiste em considerar os poemas da A cinza das horas como alusões à lida de Manuel Bandeira com a tuberculose¹⁰. A pressa é inimiga do crítico por lhe oferecer ideias rápidas e definitivas como essa: onde prevalece a repetição não prevalece o pensamento.

Seguir por esse caminho seria “fechar” o poema em uma interpretação unívoca, desconsiderando que a fala da linguagem ressoa no dito poético de modo absolutamente inaugural e indeterminado, expondo uma realidade que, ao mesmo tempo, *não é* e *é* a nossa realidade. Mesmo quando nos fala de uma época distante, ou até de algo que transcende este mundo, a poesia quer dizer algo sobre nós, sobre o nosso mundo. Para nos comovermos com os versos de fé de São João da Cruz ou com os haikais de Bashô, influenciados pelo budismo Zen, não é necessário conhecer a biografia ou partilhar das crenças que os influenciaram. Os poemas desses autores (enquanto portadores da autêntica poesia) revelam a humanidade que habita, ou deixou de habitar, em nós, e até nos dizem, com distinta franqueza – tal qual o verso final do célebre “Torso arcaico de Apolo”, de Rainer Maria Rilke, na tradução primorosa de Manuel Bandeira¹¹ –, que precisamos mudar os rumos de nossa vida.

Quando deixamos uma abertura ao franco dizer da linguagem que ecoa dos versos de “Epígrafe”, torna-se possível pensar em uma libertação que, nele, reside como um convite à libertação não *de*, mas *em* nossos eventuais e próprios infortúnios. Seus versos nos dizem que o infortúnio não precisa ser ignorado a todo custo, como habitualmente tentamos, até percebermos a impossibilidade de controlar a direção da irreduzível correnteza existencial, quer nademos a favor ou contra. A dor de seus versos

⁹ Aludimos aqui a uma passagem do Itinerário de Pasárgada em que Bandeira afirma que a poesia poderia surgir: “tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (2009, p. 556).

¹⁰ Sem dúvida, a solidão da vida de tísico foi decisiva para o poeta escrever suas primeiras obras. O jovem, que se encaminhava para a arquitetura, foi obrigado a mudar de rumo e escolher uma atividade mais adequada a sua vida de doente. No entanto, a poesia de Bandeira é grandiosa justamente por ter voz própria, por desprender-se da figura do poeta no momento em que o leitor se rende à plena escuta de seu dizer.

¹¹ O terceto final do poema de Rilke: “Seus limites não transporia desmedida/ como uma estrela; pois ali ponto não há/ que não te mire. Força é mudares de vida” (1993, p. 361).

figura as dores que cada um carrega consigo, quando os dias ingenuamente felizes de “menino feliz como os demais” terminam e, com espanto, descobre-se a mentira do amigo, a traição da mulher amada, o mal que guia o mundo pela escuridão.

Se a “pouca cinza fria” restante das chamas é aquilo que permanece em toda mudança – o ser –, na poesia de Bandeira ele torna-se o centro do jogo, a dimensão que dignifica o existir, ofertando ao humano o convívio criativo com o seu pesar e, por meio deste, possibilitando-o o gosto da autêntica liberdade, a qual reside na tensão dialética entre a luz e a escuridão inerentes à existência, desfazendo, de tal modo, a falsa dicotomia que as afasta.

Ademais, Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo”, questiona a comum noção de que contemporâneo é aquele que coincide plenamente com a sua época, aderindo a todos os aspectos dela. E, ao tratar do que seria um poeta realmente contemporâneo, o pensador italiano diz que este “deve manter fixo o olhar no seu tempo” (2009, p. 62). Esse olhar fixo não deve se satisfazer com a aparente pureza da iluminação de sua época, mas comprometer-se a perceber “o escuro da contemporaneidade”, posto que é contemporâneo “apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (2009, p. 64). O Bandeira de *A cinza das horas*, nesse sentido, foi um poeta contemporâneo, alguém que conseguiu vislumbrar, além das luzes, as sombras de seu tempo: uma época intervalar, a qual, por falta de nome melhor, foi denominada como “pré-modernismo” pela nossa historiografia literária.

Isso não significa dizer que estamos tratando de versos datados, cujo sentido restringiu-se aos seus primeiros leitores, posto que, como assinala Agamben, “o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (2009, p. 72). Este “caráter contemporâneo” do livro em questão, publicado há mais de um século, repleto de versos sombrios e taciturnos, só pode ser vislumbrado pelo leitor contemporâneo, que ignora a citada depreciação desse volume, ao longo da vasta fortuna crítica do Bandeira, para colocar a escuridão de seu tempo em relação com a obscuridade de *A cinza das horas*, compreendendo, assim,

que os questionamentos e as angústias de tal obra dizem respeito a si no momento que os lábios começam a proferir os versos ou que a silenciosa leitura se inicia.

Em “À sombra das araucárias”, a arte, ao revelar o ser, irrompe explicitamente como redentora e libertadora daquele que, através dela, tem o seu mau destino transfigurado:

Cria, e terás com que exaltar-te
No mais nobre e maior prazer.
A afeiçoar teu sonho de arte,
Sentir-te-ás convalescer.
(BANDEIRA, 2009, p. 19)

A estrofe sugere que, na criação, surgirá a possibilidade de se consolar “no mais nobre e maior prazer” e que, ao se afeiçoar ao seu “sonho de arte”, o artista poderá convalescer, recuperar o ânimo e o vigor perdidos. Para avançarmos, devemos nos perguntar: o que é criar uma obra de arte? Para a opinião corrente, a arte é produto da atividade do artista. Esta visão, presa na dicotomia obra e artista, é incapaz de abarcar a totalidade da criação. Heidegger elucida este ponto em *A origem da obra de arte*, quando se contrapõe a tal dicotomia para perceber aquilo que ela não abrange, mas que nunca deixa de estar presente na dinâmica da criação artística, a arte:

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. *Artista e obra são em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte* (2009, p. 37, grifos nossos).

Arrancar os antolhos que colocamos ao assumir a dicotomia entre autor e obra nos permite enxergar o essencial, o originário de qualquer criação artística, esse terceiro que é sempre o primeiro, de que nos fala Heidegger. Retirando o posto de criador soberano do artista, podemos compreender a arte como esta dimensão que antecede e origina artista e obra, o que nos facilita a compreensão de “À sombra das araucárias”. Pensemos na expressão: “sonho de arte”. Alguém é capaz de criar, mediante vontade e esforço, seus sonhos? Certamente, não. Ninguém escolhe sonhar,

apenas sonhamos. Abruptamente, no sono, somos arrebatados por uma nova experiência, lançados a algo que foge de nosso domínio, arrancados de nosso mundo, o que pode ser agradável como o retorno à felicidade ingênua da infância, ou amedrontador como o pesadelo em que perdemos um ente querido. Após o sonho, diz-se: “eu sonhei”. Porém, ninguém sonha porque quer, e sim porque é *lançado* ao sonho. É nesse sentido que a arte é como sonho. O artista não escolhe criar, ele cria na medida em que é *lançado* à criação por algo que é anterior a si e a sua obra: a arte.

É nos raros e preciosos instantes em que o humano é lançado à criação que se torna possível o surgimento de uma estrofe tão radiante como esta, também de “À sombra das araucárias”:

A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino.
(BANDEIRA, 2009, p. 19)

Fada vem do latim *fatum*, que quer dizer “fado”, “destino”. Fadas são criaturas do sexo feminino, às quais se atribui o poder mágico de influir no destino humano. Ao pensar a arte como uma “fada que transmuta/ E transfigura o mau destino”, a voz poética compreende o caráter consolador da arte, que se corresponde ao destino do homem de tal modo que pode figurar a sua dor, dar a ela uma nova forma, transmutando e transfigurando o seu mau destino. É nesse sentido que Sérgio Buarque Holanda, ao se referir a “À sombra das araucárias”, bem nota que a arte é considerada “uma forma de libertação e de purificação ou apaziguamento” (2009, p. 155). A liberdade, alcançada mediante a arte, liberta, retira-nos do veloz e irrefletido falatório cotidiano para nos alocar na reflexão das questões e, por conseguinte, do real significado do que acontece ao nosso redor e em nós mesmos. Percebamos, ainda, o que dizem os dois últimos versos da estrofe: “Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta”. A mensagem é clara: atente-se aos seus sentidos, aproveite-os. Isto porque “cada sentido é um dom divino”. O que esses versos nos dizem é que os sentidos são dons, portanto, algo que nos é concedido, quer queiramos ou não.

Se o entendimento comum banaliza os sentidos humanos ao negar sua dimensão divina, embaçando, desse modo, nossa percepção e compreensão

do que nos cerca e, conseqüentemente, do que somos, “À sombra araucária” recorda o leitor de nossa era técnico-científica – guiada pelo pensamento racional e dessacralizado, que já não se importa com qualquer nível de transcendência – de que há algo de sagrado em cada gosto, olhar, toque, cheiro, som, e que estes não nos remetem somente a sensações esparsas, sem conexão e significado. E mais: seus versos nos lembram de que os sentidos oferecem ao homem a dádiva de *perceber compreendendo*¹², de projetar-se à liberdade interpretativa da natureza, assumindo autenticamente seu posto de livre intérprete das coisas.

4 Renúncia ao ressentimento

Os versos interpretados de “Epigrafe” e “À sombra das araucárias” nos indicaram a possibilidade de transfigurar o mau destino através da arte, compreendendo o sofrimento como aquilo que nos conecta a algo mais elevado, infinitamente maior do que nossa vontade: o ser. Com efeito, os passos pela escuridão, então, são necessários àqueles que se dirigem ao alcance da luz da consolação mediante a renúncia necessária para escapar do ciclo de ressentimento que conduz a humanidade:

Renúncia

Chora de manso e no íntimo... Procura
 Curtir sem queixa o mal que te crucia:
 O mundo é sem piedade e até riria
 Da tua inconsolável amargura.

¹² Diz o filósofo Benedito Nunes, acerca do sentido da escuta, que “escutar é uma forma de perceber compreendendo” (2000, p. 109), posto que “quem ouve verdadeiramente, não escuta sons esparsos, sem conexão; percebe o ruído pesado da chuva, o prolongado ciclo do vento, etc. Perceber dessa maneira é compreender” (2000, p. 109). Como deixa subentendido o autor, há a escuta banal, que apenas percebe sons esparsos e sem conexão, e há a escuta verdadeira, que percebe compreendendo os componentes da natureza. Esta distinção, certamente, vale para os outros sentidos do humano. A nossa possibilidade de perceber compreendendo, mediante nossos dons divinos, é o entregar-se ao ente, isto é, exercer um recuo que nos permita vislumbrar o ente naquilo que ele é enquanto se manifesta. Assim, podemos perceber os nossos sentidos como dons sagrados.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será, ela só, tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e de alma sobranceira,
Sem um grito sequer, tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira.
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira...
(BANDEIRA, 2009, p. 44)

A preocupação quanto à unidade sentimental e formal da obra, reconhecida por Manuel Bandeira¹³ e facilmente verificável na leitura dos poemas de *A cinza das horas*, não nos permite entender como casual o fato de que a longa travessia poética de seu livro de estreia termine com esses versos. A renúncia, aqui, nada tem a ver com a covardia da desistência, é, antes, o (re)anúncio de um novo sentido, nascido da procura das questões, que porta a nobreza do empenho em atravessar as sombras e os destroços de sua realidade para se reinventar mediante a criação de novos horizontes, sem lamentações inúteis. A primeira estrofe aconselha o choro contido, “manso e no íntimo”, e também a “curtir sem queixa” o mal que nos assola. O mundo é apresentado como um lugar cruel, capaz de rir, sem o menor indício de piedade, da amargura humana. No segundo quarteto do soneto, a dor surge como aquilo que enobrece o humano e como portadora da grandeza e da pureza. No empenho de aprender a amar a própria dor, o homem, em algum momento, percebe-se amando e, com espanto, passa a compreendê-la como sua alegria, sua ventura.

O primeiro terceto abre com o verso “a vida é vã como a sombra que passa...”, recordando-nos da transitoriedade de tudo, do modo como a vida se esvai sem percebemos. Conceber isto não é motivo para alarmismo, mas, sim, para cultivar um sofrer sereno, com a “alma sobranceira” e “sem

¹³ Bandeira trata dessa preocupação na entrevista que concedeu ao escritor, poeta e jornalista Paulo Mendes Campos. Cf. CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala de sua obra. *Travessia*, v. 5, n. 13, p. 124-140, 1986.

gritos”, aceitando a infelicidade que o destino reservar. O tom de conselho persiste nos três versos finais, os quais enfatizam a importância de encerrar toda tristeza em si e de pedir, humildemente, a Deus que a faça uma “doce e constante companheira”.

Considerando que, como diz Georges Didi-Huberman, trata-se de um grande equívoco tratar a imaginação “como uma pura e simples faculdade da desrealização” (2012, p. 208), uma vez que “desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de *realização*, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade” (2012, p. 208, grifo do autor), já é possível perceber em “Renúncia” a “potência de realismo” que tornou a poesia de Bandeira exemplar na descrição das coisas terrenas. Isto porque, ao invés da alienante fuga dos traumas e dos temores do existir, o poema aconselha o convívio paciente com a dor e a tristeza e, por consequência, com as circunstâncias que as provocam, de modo que o movimento para a consolação, através da imaginação, conduz o humano ao aprofundamento nas ruínas de seu mundo de dores e de tristezas.

Pelo brilhantismo da forma e, especialmente, pela profundidade da reflexão, esses versos, como muitos de *A cinza das horas*, poderiam facilmente compor um dos considerados livros de maturidade da obra de Manuel Bandeira. Abalando os alicerces da leitura biográfica, que trata *A cinza das horas* como um ajuntamento de relatos agonizantes de um poeta doente, o poema citado encerra a obra com a brava renúncia ao triste e falso abrigo do ressentimento e com a nobre defesa de uma espécie de disciplina interior – disciplina, palavra que tanto incômodo causa à sensibilidade moderna... – para realizar a travessia alquímica das dores inerentes ao existir em um aprendiz libertador, que nos aproxima do humano como um plexo de questões a ele se dirigindo, e nele próprio se manifestando e acontecendo. A renúncia ao ressentimento, neste caso, (re)anúncia a libertação de um ser. Assim, a voz poética roga a Deus a força necessária para alcançar a silenciosa serenidade no trato de seu drama interior, aceitando a máxima de que viver é sofrer¹⁴(isto é, que se deve viver com a tristeza, até aprendendo a amá-la, ao invés da vã e habitual pretensão de evitá-la a todo custo), de forma a não tornar as coisas piores nem para si nem para os outros.

¹⁴ Máxima que reaparecerá explicitamente no verso final de “Gesso”, poema de *Ritmo dissoluto*: “Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu” (BANDEIRA, 2009, p. 90).

Considerações finais

Chegamos ao termo da nossa travessia interpretativa sem a pretensão de ter estabelecido uma definição geral e definitiva de *A cinza das horas*, mas com a esperança de termos evidenciado que a leitura atenta da obra pode conduzir o leitor a sentidos bem mais vastos do que a habitual concepção depreciativa da obra, adotada, como vimos, pela crítica e pelo próprio autor. Sentidos que jamais podem ser esgotados por uma leitura. Afinal, como bem afirma Heidegger: “a poesia de um poeta está sempre impronunciada” (2003, p. 28). E isto porque “nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez” (HEIDEGGER, 2003, p. 28).

Nesse sentido, guiada pela escuta do inesgotável dizer dos versos interpretados, nossa leitura da primeira obra de Bandeira parte dos versos sôfregos de “Desencanto”, “Desesperança” e “A Antônio Nobre”. Em seguida, alcançamos o vislumbre da arte em seu papel redentor, atuando na transfiguração do mau destino do humano, conduzindo-o à redenção que não se dá pelo alienante encantamento pelas luzes que cegam a maioria, e sim pelo vislumbre de outra luz, aquela que taciturnamente surge entre os destroços das sombras comuns à condição humana, em “Epígrafe” e “À sombra das Araucárias”, até chegarmos à corajosa renúncia ao comum ressentimento perante o infortúnio que o destino reserva, postura que tem como nobre consequência o pedido a Deus que conceda a aceitação da tristeza como uma “doce e constante companheira”, nos versos de “Renúncia”.

Por fim, importa mencionar que as reflexões deste trabalho, ao invés da pedante pretensão de induzir o leitor a adotá-las como verdades absolutas, apenas portam a intenção de convidá-lo a pensá-las por si próprio, experimentando o inesgotável mistério que os versos interpretados abrigam.

Referências

- ARRIGUCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. Editora 34, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Editora Argos, 2009, p. 55-73.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 552-616.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. Trad. Dorothée de Bruchard. Hedra, 2007, p. 37
- CARPEAUX, Otto Maria. A fronteira. In: CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. Balneário Camboriú, SC: Livraria Danúbio Editora, 2015, p 129-138.
- CASTRO, Manuel Antônio de. “Paixão, 5”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Paix%C3%A3o> Acesso em: 20/07/2021.
- DE FARIA, OCTAVIO. Estudo sobre a poesia de Manuel Bandeira In: DE FARIA, OCTAVIO. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 552-616.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 7-26.
- HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 27-69.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Lisboa: Edições 70, 2009.

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin e a essência da poesia. In: HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 43-59.

HOLANDA, Sergio Buarque. Trajetória de uma poesia. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, volume único*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 150-163.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. *Natureza humana*, v. 2, n. 1, p. 103-127, 2000

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. José Olympio, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. Edusp, 1993.

RILKE, Rainer Maria. Torso arcaico de Apolo. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 361.



As ilusões do sujeito em crise: a narrativa de *A paixão segundo G.H.* e os limites da subjetividade na sociedade capitalista.

The illusions of the subject in crisis: the narrative of *A paixão segundo G.H.* and the limits of subjectivity in capitalist society.

Bárbara DelRio Araújo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

barbaradelrio.mg@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5415-6981>

Alex Alves Fogal

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

alexfogal@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-3596-8295>

Resumo: O objetivo desse artigo é a abordagem interpretativa de *A paixão segundo G.H.* sob uma perspectiva social e materialista, tendo em vista, sobretudo, a teoria crítica adorniana. Nesse sentido, é possível destacar um caráter analítico diferenciado, uma vez que é incomum para a fortuna crítica dessa obra especificamente considerações que levem em conta o lastro histórico nacional. Divergindo dos estudos consagrados, essa pesquisa propõe tensões leituras de Benedito Nunes e análises existencialistas propondo um diálogo questionador acerca das potencialidades do sujeito e da subjetividade quando a consciência se apresenta estagnada incapaz de transformar em *práxis* os rumos da sociedade capitalista adoecida.

Palavras-chave: Teoria crítica; crise do sujeito; *A paixão segundo G.H.*

Abstract: The objective of this paper is the interpretative approach of *A paixão segundo G.H.* from a social and materialist perspective, having in mind, above all, Adorno's critical theory. In this sense, it is possible to highlight a differentiated analytical character, since it is unusual for the critical fortune of this book specifically to consider elements that take into account the national historical ballast. Differing from established studies, this proposed research

tensions readings by Benedito Nunes and existentialist analyzes proposing a questioning dialogue about the potentialities of the subject and subjectivity when consciousness is stagnant, unable to transform the paths of a sick capitalist society into praxis.

Keywords: Critical theory; subject crisis; *A paixão segundo G.H*

1 A linguagem e suas possibilidades nos estudos clariceanos.

A escrita de Clarice Lispector costumeiramente foi abordada pela fortuna crítica com um direcionamento que associava romances, contos e crônicas da autora a uma perspectiva de libertação, discutindo, muitas vezes, como a epifania proporcionava a enunciação do sujeito narrativo que aparecia entre silêncios¹. Não faltaram análises sobre como o foco narrativo intimista se cercava de uma “profusão de elementos literários como a metáfora insólita, o fluxo de consciência e digressões do monólogo interior” (BOSI, 2006, p.452). Tais estudos, em sua maioria, enfatizaram a ruptura com o factual, e centralizaram a instância do indivíduo a partir de teses abstratas e universalistas, todas reforçadas por estratégias formais heterodoxas, as quais Umberto Eco chamaria de “ópera aberta” (ECO *apud* BOSI, 2006, p. 424).

No âmbito da expressão e do desenvolvimento da escrita, não se pode relegar o enfoque à transformação existencial das personagens, sobretudo do narrador que se narra e promove a escrita de si. O termo escrita de si, tão recorrente nas interpretações das obras da autora, caracteriza a narrativa em primeira pessoa, cujo narrador se identifica com o autor biográfico, vivendo uma ambivalência entre situações ficcionais e reais, configurando aspectos literários típicos da modernidade. Esse termo se relaciona, portanto, à multiplicidade de perspectivas narrativas, à heterogeneidade e ao descentramento dos discursos:

¹ No artigo “A dimensão histórica da obra de Clarice Lispector”, Camila Correa e Alexandre Pilati discutem a recepção crítica de algumas obras da autora explicando como a perspectiva existencialista é afirmada e consolidada sobretudo na década de 1960 e 1970. Nesse aspecto, os autores destacam como a discussão “mítica-existencialista” tende a apagar os aspectos locais, histórico e sociais, importantes mediadores para a representação da universalidade.

o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto linguístico. O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. O ir-sendo pela linguagem se une com a noção de finitude irreversível do tempo. O ser toma consciência de caminhar para a morte e o nada existenciais. (SÁ, 1993, p. 48)

Especificamente esse tipo de narrador está presente e é bastante cotejado no romance *A paixão Segundo G.H.*, sendo que a fortuna crítica o analisa com base na performatização do sujeito, enaltecendo sua capacidade de se dispor das suas principais crenças e verdades, possibilitando o descentramento da autoridade. Nesse jogo de encenação, é notória a ênfase de como o trabalho com a linguagem permite a construção e a reconstrução do sujeito. A performatização da narrativa de *A paixão segundo G.H.*, segundo esse ponto de vista, favorece a ruptura com a tradição na medida em que o estilo, a estrutura e a linguagem promovem a reinvenção do sujeito-narrador. Nessa toada, o afamado crítico Benedito Nunes aborda o processo de reconstrução da individualidade da personagem G.H. a partir das mudanças e tentativas que G.H. narra e incorpora como tomada de consciência:

G.H. passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa sabedoria da renúncia, traduzida numa atitude negativa de despersonalização ou “deseroização”. [...] Além de dolorosa essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G.H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará sua verdadeira e própria realidade (NUNES, 1989, p. 59 - 60)

Nunes considera que o trabalho com a linguagem na narrativa revela o estado do sujeito narrador, que, por meio de elucubrações, tenta organizar a experiência vivida. O processo de escrita revela seu contorno existencial na medida em que o tom confessional demonstra um constructo, como se o sujeito se refizesse no momento em que reflete sobre a sua existência. A leitura comum da fortuna crítica, incluindo aqui Benedito Nunes, foca no indivíduo e no drama da linguagem, isso é, como essa se performatiza para representar os desdobramentos do sujeito na busca por atingir consciência sobre a condição humana, assumindo assim uma dimensão filosófica:

Oculto-se em G.H., sob aparência de uma vida tranquila, independente, mundana, estável, situada no topo da hierarquia social [...], uma vida secreta que ela conhece apenas de relance e que lhe vai ser revelada no momento do confronto. (NUNES, 1989, p. 60)

Essa interpretação é pertinente e inclusive se coloca na superfície do texto, visto que a própria narradora discorre sobre o drama de refletir sobre suas ações e de narrar essa reflexão:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Para além da reflexão do sujeito narrador, que se perscruta; para além desse aspecto que parece conduzir à esfera interpretativa do texto clariceano; para além desse abismo existencialista, está latente, mas cifrada, uma seara materialista, importante, porém muito pouco notada nas análises. Trata-se da causa que desencadeia todo o olhar pra si, representada em uma situação, cujo início se demarca quando G.H. se vê sem a figura da empregada e precisa organizar o quarto, onde encontra uma barata que decide esmagar. Esse aspecto não é gratuito e, para além das interpretações que discutem o encontro de G.H. com o “diferente”, temos, na realidade, uma relação de classe de um eu que se acha descentrado, embora estivesse com a situação muitíssimo definida do ponto de vista do espaço que ocupa:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. (...) É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu me mudarei para outra elegância? Talvez. (LISPECTOR, 1998, p.30)

Nunes se preocupa com a revelação interior da personagem e aponta alguns aspectos importantes, tais como a vida independente e estável que ocupa no topo da hierarquia social, mas não os coloca como fundamentais para buscar a despersonalização e a conscientização identitária. A fundamentação da experiência existencial é materialista e Ligia Chiappini explicita isso ao afirmar: “atravessada pelas questões existenciais, que não escamoteiam a luta de classes, mas a incorporam, a narrativa se autoquestiona questionando a nós, leitores”. (CHIAPPINI, 1996, p.72)

Longe de depreciar a perspectiva existencialista, que boa parte da fortuna crítica da obra e da autora contempla, pretende-se chamar a atenção para um aspecto materialista que está bem demarcado nessa aparente supremacia de um eu que parece configurar a realidade segundo a sua consciência inquieta. Assim, toda a investigação que ocorre na narrativa, em busca de uma subjetividade que não se conforma com a linguagem herdada, aponta, de fato, para um lugar e um papel bem demarcados:

O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou” (LISPECTOR, 1998, p.28)

A personagem se despersonaliza, mas não deixa seu lugar social. Nesse aspecto, é importante se atentar para a ironia que ela mesmo avisa estar presente na narração. Nunes (1989, p. 57) afirma que os temas gerais de ordem filosófica dramatizados pela personagem e pela trajetória da própria narrativa podem ser reduzidos a um só problema, a saber, o ser e o dizer. Acreditamos que para melhor apreciação, inclusive dessa perspectiva existencialista, a qual pensa o sujeito e sua expressão, deve-se levar em conta o entendimento da realidade que abarca tanto a produção dessa literatura quanto os elementos formais que estão presentes na configuração da vida derrapante da narradora burguesa G.H.:

Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois, sem estar agora sendo irônica, sou uma mulher espírito (...) À mesa com o meu café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo. (LISPECTOR, 1998, p.31)

Acompanhar a mudança da narradora é compreender que a angústia e sua luta com a expressão passam sobretudo por uma mediação específica: o quarto da empregada, Janair. G.H. cogita que, se tivesse sido “empregada-arrumadeira”; “se com as minhas mãos tivesse podido largamente arrumar” (LISPECTOR, 1998, p.33), talvez seria mais fácil. Assim, marca a diferença

entre a sua experiência e a da empregada no que tange à organização da casa e de si: “Mas seu nome – é claro, claro, lembrei-me finalmente: Janair (...) deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher” (LISPECTOR, 1998, p.40). Apesar de Janair ter nome e não apenas iniciais, fora Janair motivo da atração, mas também da sua repulsa. G.H. encontra Janair, a barata e si mesma no quarto de empregada: “o mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico”. (LISPECTOR, 1998, p.69)

Percebe-se que, nesse viés da busca por si, a narrativa tensiona esteticamente um confronto brasileiro associado à “ousadia de proprietária” (LISPECTOR, 1998, p.36), que muitas vezes aparece notado pela fortuna crítica apenas como uma questão existência da condição humana. Porém, se trata de uma condição humana específica de uma classe e que está atrelada ao capitalismo tardio.

Em diversos momentos da narrativa, nessa experiência de esvaziamento da subjetividade e da reflexão diante da atitude negativa de ser, a personagem parece ter domínio do que era, embora não saiba o que será. Nesse processo de despersonalizar-se, que a fortuna crítica elucida como um processo de uma identidade entreaberta, existem direcionamentos importantes, como a redenção em que o encontro com a barata no quarto de Janair trouxe:

Embora eu saiba que, mesmo em segredo, a liberdade não resolve a culpa. Mas é preciso ser maior que a culpa. A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana. O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o Deus, à minha culpa. Não para me desculpar e para fugir mas porque a culpa me amesquinha. Eu já não queria fazer nada pela barata. Estava me libertando de minha moralidade - embora isso me desse medo, curiosidade e fascínio; e muito medo (LISPECTOR, 1998, p.87)

Diante do choque, a narradora questiona seus vestígios morais que a prendem. Afirma quer romper com todos eles. Entretanto, nesse percurso, expõe o fato de, se algum dia, teve identidade diante do espectro que ela percebeu ser:

A identidade - a identidade que é a primeira inerência - era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado? A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia

futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa. Não só através de minha covardia. Mas me reorganizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida (...)Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo - e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada, e terei que entender o neutro com o sentir. (LISPECTOR, 1998, p.99-100)

O que se nota é como a narradora-personagem, que se identifica com a barata no quarto da empregada, também já se identificara anteriormente com objetos. Como a crise existencial de GH pode ser vista autenticamente, se ela nunca tivera identidade? Se ela sempre se vê nos objetos e tem a visão de si como em um catálogo? Pode-se dizer que esse eu, cuja intimidade é aberta na narrativa, revela uma contradição interessante e pouco abordada pelos existencialistas. No íntimo do eu, antes ou depois do processo de “deseroização”, tem um objeto, por mais que busque renegá-lo. Há uma vida, uma realidade, que elabora e a faz concluir que “eu é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo (...) O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado (LISPECTOR, 1998, p.178-179).

Deste modo, a ascese que leva G.H. a experimentar a revisão dos seus sentimentos é reveladora de muitas dramatizações de questões sociais. *A paixão segundo G.H.* é uma narrativa que permite sim a problematização, por meio da configuração literária, das relações possíveis entre sujeito e contexto histórico-social, sobretudo da crise da subjetividade frente a sociedade do capital. Mobilizar somente uma dessas esferas, como fez a fortuna crítica, é se esquecer das enunciações do próprio texto sobre o peso da realidade:

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. (LISPECTOR, 1998, p.176)

2 A encruzilhada de G.H.: a coisificação do sujeito e a subjetivação das coisas.

Nota-se, conforme as considerações anteriores, que a angústia de G.H. não pode ser limitada a seu foro íntimo, ou simplesmente associada às questões sígnicas, visto que encontra lastro na configuração estrutural da sociedade. No entanto, para que essa afirmação não soe abstrata e generalista por demais, é imprescindível atribuir base histórica e material para a reflexão, especificando como a formação – e a deformação – da subjetividade encontra suas causas no mundo social e não na dimensão do próprio sujeito, o que seria um mero exercício tautológico².

A linha de construção desse raciocínio encontra fundamentação já na página inicial do livro, quando G.H. diz:

Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

² Grande parte dos estudos que monopolizaram o debate sobre a subjetividade e a constituição do sujeito costumam colocar a esfera individual como um fim em si mesmo, como se todas as agruras e dilemas individuais comessem e terminasse no próprio indivíduo. Logo, como ocupam posição central no debate atual, acabam por construir a imagem de que as interpretações marxistas ou outras linhagens de estudo menos metafísicas são insuficientes ou inférteis. É importante deixar claro que a crítica marxista não é nem um pouco incompatível com essa temática, conforme nos mostram os próprios estudiosos da Escola de Frankfurt – que tiveram em Karl Marx uma de suas bases mais importantes – e suas pesquisas sobre a psicologia do sujeito na esfera do capitalismo, como a *Dialética do Esclarecimento* e *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Para além disso, as próprias reflexões de Marx já se mostravam propícias à discussão sobre a subjetividade, pois, de modo geral, o que vemos em obras como *O Capital* é como as relações de produção e trabalho, inicialmente elementos exteriores da realidade, são interiorizadas na esfera individual, produzindo fenômenos que operarão mudanças em sua ontologia. Para uma reflexão mais detalhada sobre isso, ver a abordagem de Jean Paul Sartre em *O que é a subjetividade?* (2015), principalmente aquelas que se encontram no capítulo “Marxismo e subjetividade”.

O trecho – assim como o restante da narrativa – está construído por meio de um estilo que exige do leitor uma atenção especial para captar o sentido do que é dito, pois se sedimenta por meio de elocubrações que aparentam ser apenas espasmos repentinos da consciência da narradora e se utiliza de um método análogo ao ensaísmo filosófico de alguns pensadores existencialistas. No entanto, apesar dessa superfície escorregadia, é possível acompanhar com relativa clareza a dinâmica de funcionamento do “eu” que tenta expressar sua condição, acompanhemos: em suas palavras iniciais, observa-se que a narradora-personagem indica a total falta de controle sobre os acontecimentos e experiências que a cercam, afirmando não saber o que fazer de suas experiências e que se encontra em um estado de “desorganização profunda”. Mas, logo em seguida, esse mesmo sujeito que até então se mostrava perdido e fragilizado se sente na condição de atribuir descrédito à realidade externa e decide, por si só, nomear aquilo que lhe aflige como “desorganização”, que é prontamente minimizada como um momento de aventura, no qual se perderia em suas certezas sobre a vida para depois retornar à sua condição segura de “organização anterior”. Novamente essa posição dura pouco e G.H. parece entender que na verdade esse movimento não seria satisfatório, pois caso decidisse se confirmar naquilo que “viveu” (sua “organização anterior”) ela perderia “o mundo” conforme ela o “tinha”, pois como poderia as experiências de outrora servir para o momento de agora, tão distinto? Isso mostraria a ela que teriam sido experiências falsas, decalcadas, que apenas repetem para ela aquilo que ela pensou que fosse a realidade e não como esta é de fato. Após toda essa ginástica de cunho existencial, G.H. afirma que fazer isso seria desmanchar o seu “mundo” anterior e isso seria a sua derrocada, pois não tem “capacidade para outro”. O caminho é tortuoso, porém, com algum esforço, percebe-se um modelo de subjetividade que, inicialmente, consegue vislumbrar o seu vazio, mas em um rápido e desesperado movimento de reação, decide inflar seu “eu” – que é importante lembrar, foi percebido como vazio, portanto, é encher-se de nada – e afirmar para si que o mundo externo é apenas a projeção de sua interioridade, algo que fica claro até mesmo nos termos utilizados: “me confirmar no que vivi”, “o mundo como eu tinha”.

A partir desses apontamentos, parece pertinente afirmar que estamos diante de um exemplo de subjetividade típica da modernidade e do modo de organização social e histórico que a demarca. Max Horkheimer, referência

incontornável no que diz respeito à questão do papel do indivíduo no contexto do capitalismo moderno, nos aponta um panorama pouco alentador sobre a questão, pois segundo ele:

a crise da razão é manifesta na crise do indivíduo, que se desenvolveu como seu agente. A ilusão que a filosofia tradicional tem cultivado sobre o indivíduo e sobre a razão – a ilusão de sua eternidade – está sendo dissipada. O indivíduo outrora concebeu a razão exclusivamente como um instrumento do eu. Agora, ele experiencia o inverso dessa autodeificação. A máquina ejetou o piloto; ela corre cegamente pelo espaço. No momento da consumação, a razão tornou-se irracional e estultificada. O tema dessa época é a autopreservação, muito embora não exista qualquer eu a ser preservado. (HORKHEIMER, 2015, P. 143)

Com base na passagem acima, podemos dizer que o “eu” de G.H. encontra o limite de sua racionalidade, pois tenta reorganizar suas ideias e sentimentos, mas, subitamente, percebe a insuficiência de sua capacidade lógica, uma vez que o problema parece ser maior, extrapola o âmbito da cognição e parece se situar na realidade externa, na vida social. Ainda assim continua a tentar racionalizar seus problemas maquinalmente ao longo de toda a narrativa, mas só lhe resta a imobilidade e a estupefação diante de tudo. Contudo, o que mais chama a atenção quando cotejamos o raciocínio de Horkheimer com as palavras de G.H. é que apesar desta reconhecer a insuficiência de sua experiência e de sua visão de mundo para compreender a angústia que a cerca, a vontade de autopreservação ainda é preponderante, fazendo-a crer que se a realidade não se encaixa em sua perspectiva, é porque a realidade não serve. Só se atribui validade para aquilo que recebe o selo de garantia do sujeito, mantendo-se a perspectiva do ego preservada, sem fissuras.

Apesar desse desejo de autoconservação por parte de um sujeito sem subjetividade plena se apresentar como um enorme contrassenso, ele acabou por ser algo naturalizado em nossa sociedade. É reflexo da coisificação das relações sociais, de produção e, conseqüentemente, da própria racionalidade, que se tornou um exercício automático de reprodução daquilo que é imposto ao indivíduo sob a etiqueta de razoável. Logo, o “esclarecimento”, mostra-se apenas como uma falsificação ao indivíduo que se propõe refletir sobre sua própria condição e sua relação com o mundo objetivo, pois se a força de trabalho dos seres, as suas relações familiares, o seu lazer e sua cultura se tornaram coisas – ou mercadorias, para ser mais específico – por que isso não haveria de acontecer com a razão? Conforme Adorno nos ensina,

com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens(...). As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos decentes, racionais. (ADORNO, 2006, p. 35).

À primeira vista essa “coisificação do espírito” apontada por Adorno parece não ter relação alguma com a condição de G.H., pois, se a olharmos de modo superficial, a narradora-personagem parece transbordar autonomia de pensamento e inquietude reflexiva – aliás, grande parte dos estudos críticos sobre a obra apostam nisso – devido a seus infindáveis monólogos, através dos quais ela parece sempre assumir posições autênticas e novos entendimentos sobre a vida. Entretanto, a linha de raciocínio adorniana nos abre uma importante chave de leitura para compreendermos que G.H., na verdade, “se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais” que são esperadas de uma pessoa da classe que ela ocupa na sociedade, ou seja, dito de outro modo, todo o seu drama existencial tem como ponto de partida a sua identidade como proprietária de objetos e contratadora de serviços em um mundo coisificado, no qual o fetiche – ou o feitiço, como diz Adorno – faz com que as relações sociais e de produção acabem por invadir a subjetividade dos indivíduos fazendo com que o “aparelho econômico” possa antecipar aquilo que se espera do “comportamento dos homens”. Em síntese, é como se o sujeito, tragado pela lógica do mundo das mercadorias, passasse a medir a si mesmo e às suas relações com os outros a partir das regras de circulação e valoração das coisas e das propriedades. Para que a construção do raciocínio não se abstraia por demais, busquemos apoio em uma passagem da narrativa:

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que eu estava fazendo? Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira.

O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. Atardava-me à mesa do café – como está sendo difícil saber como eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma. (LISPECTOR, 1998, p. 23-24)

G.H. tenta rememorar o momento em que começou a sua atribulação, ou como ela mesmo diz, quando perdeu a sua “forma”. É interessante observar que tudo se inicia a partir da diluição de suas relações com a sua propriedade, o apartamento, e com a pessoa que lhe presta serviços, no caso, a empregada. A narradora-personagem sente-se imobilizada na mesa de café da manhã, em sua moradia de “semiluxo”, um dia após o pedido de demissão da empresa doméstica. G.H. afirma ser “difícil saber” como ela era e a sensação de pertencimento absoluto sobre a sua residência passa a incomodá-la, uma vez que agora não escuta “ninguém” – refere-se à empregada – “falar ou andar” e até mesmo o silêncio a perturba. Tais aspectos nos conduzem a duas colocações importantes sobre o trecho. Primeiramente, nota-se que G.H. parece perder, ou simplesmente constata que perdeu, a sua referência sobre si mesma a partir do momento em que sua referência de classe se abala. Vejamos bem, não quer dizer que após a demissão da moça ela tenha descido algum degrau na escala social ou esteja em dificuldades financeiras, mas o fato é que a presença da empregada a fazia se sentir mais patroa, situando-a melhor enquanto sujeito social que paga para que alguém realize em seu lugar determinados serviços que optou por não fazer pois não os acha compatíveis com a sua posição na sociedade, ou julga não ter tempo para executá-los. Isso se torna ainda mais claro quando ela se vê estática na mesa do café sem saber por onde começar o seu dia dentro dessa nova situação. A segunda colocação possível é decorrente dessa primeira e diz respeito ao fato de G.H. sentir estranheza por sentir seu apartamento tão seu. Obviamente, como boa representante da burguesia média, G.H. sente orgulho de sua propriedade e se sentiria aflita diante de qualquer risco iminente de perda ou prejuízo. Porém, isso não quer dizer que tenha qualquer intenção de perder seu tempo dedicando cuidados a ela ou que conheça a fundo o seu funcionamento, pois como ela mesma afirma, a empregada Janair conhecia o apartamento melhor que ela e desfrutava mais da vista oferecida pela cobertura (LISPECTOR, 1998, p. 42). Mostra-se ali um comportamento

típico da ideologia dessa classe, que demonstra um determinado prazer e um senso de grandeza ao delegar os cuidados de suas posses para terceiros, como se vê, por exemplo, no proprietário de cavalos que só vai ao seu haras a lazer mas nunca alimentou ou banhou um de seus animais. Assim como ele, G.H. se importa somente com a posse formal sobre aquela mercadoria, pois outra pessoa, geralmente um subalterno a ela na escala econômica, é quem irá cuidar da funcionalidade de sua propriedade.

Diante do exposto, parece plausível afirmar que a subjetividade da narradora-personagem assume para si a forma das interações coisificadas que sustentam a sociedade moderna, apresentando-se falseada por meio de uma aparência de vida psicológica complexa e desassossegada, mas que na verdade, encontra-se homogeneizada, restrita à dinâmica das relações sociais na esfera do capitalismo. O exemplo de G.H. nos indica que os conceitos de alienação, reificação e fetiche não acometem apenas àqueles indivíduos circunscritos ao mundo do trabalho em sua versão mais precária, cuja única opção de sobrevivência é a venda da mão de obra. Até mesmo o indivíduo que se encontra mais ao alto na hierarquia do capital e se apresenta como beneficiário do esclarecimento está sujeito ao processo de massificação de sua persona, atuando apenas como um sujeito despersonalizado cuja subjetividade acaba por assumir feição de objeto fabricado, a exemplo do que se depreende da declaração abaixo, tristemente enunciada pela narradora-personagem:

E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura inicial dos nomes. Além do mais, a “psicologia” nunca me interessou. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

3 Considerações finais

“Enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou” (LISPECTOR, 1998, p.121). A narrativa de *A paixão segundo G.H.* se mostra uma interessante representação de como a Literatura consegue estabelecer relações com a sociedade de modo a apresentar dispositivos que captam o achatamento do sujeito diante da consolidação do capital. Os dizeres da protagonista ao final da sua experiência revelam o peso e a importância do mundo exterior na sua formação, inclusive na sua perda de autonomia.

Pode-se afirmar que a vivência existencial dramatizada demonstra a fatídica conclusão de que nada ela era, e que toda sua capacidade de se transfigurar, deflagrava o poder das coisas sobre a sua essência íntima esvaziada: “Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo” (LISPECTOR, 1998, p.121).

Nesse aspecto, a obra não revela um sujeito repleto de potencializadas e com capacidades transbordantes, mas alguém cuja experiência não se pode narrar e acumular. Ao contrário, ao final de todo o processo, G.H. reconhece a importância do mundo e que a realidade não é aquilo que ela propõe. Deste modo, é muito importante preservar uma visão da totalidade do que é narrado, uma vez que existe sim, como aponta a fortuna crítica, o viés investigativo do sujeito, mas é necessário, como aponta a própria narrativa, considerar que essa subjetividade está situada em solo histórico.

Conforme foi possível observar ao longo desse estudo, a narradora-personagem acaba por se enveredar em um percurso cíclico, no qual oscila entre momentos de crença absoluta em sua perspectiva subjetiva e instantes em que compreende o potencial determinante da realidade externa sobre o seu ser, mas, de modo geral, tudo acaba sempre por revelar um estado de consciência estagnada, incapaz de transformar seus anseios em *práxis*.

Apesar dessa linha de interpretação ter sido pouco explorada pela crítica sobre a obra, em *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector consegue dramatizar de modo inteligente e profundo a situação do sujeito contemporâneo, que se deixa iludir por sua pretensa capacidade de exercer a alteridade, mas que nem ao menos se propõe a superar sua ótica de classe ao observar as relações sociais. Expõe-se ali as entranhas de um sujeito que crê piamente na complexidade de sua subjetividade e na autenticidade de suas reflexões, mas age como um autômato cuja identidade se estabelece apenas em relação ao mundo das mercadorias.

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CHIAPPINI, Lígia. *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar*. São Paulo: Revista da USP, n.1, 1996.
- CORREA, Camila C. A. & PILATI, Alexandre S. “A dimensão histórica da obra de Clarice Lispector”. In: *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, Rio de Janeiro: UERJ, 2016. Artigo, p.2535-2604.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: editora Unesp, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SÁ, Olga. de. *Clarice Lispector – a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SARTRE, Jean- Paul. *O que é a subjetividade?*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



A origem do mal: a tríade detetive-criminoso-vítima em *O sorriso da hiena*, de Gustavo Ávila

***The origin of evil: the detective-criminal-victim triad in O sorriso da hiena*, by Gustavo Ávila**

João Vitor de Paula Souza

Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo/ Brasil

joao.v.souza@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-1446-8996>

Às vezes damos a impressão de que gostamos de alguma coisa, quando na verdade só estamos com medo, dor, fome. Não tem nada de engraçado em ser um animal que se alimenta do que sobrou dos mortos. (ÁVILA, 2017, p. 135).

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar as desestabilizações do gênero policial clássico em *O sorriso da hiena*, obra policial brasileira contemporânea, publicada por Gustavo Ávila em 2017, de modo a evidenciar caracterizações das personagens que compõem a configuração esperada da tríade policial clássica: detetive-criminoso-vítima. Dessa maneira, a fundamentação teórica parte de textos que discutem o gênero policial, desde sua gênese até atualizações desse tipo de narrativa, especialmente no que diz respeito à tríade mencionada, como França & Sasse (2016), Leidens (2019), Marques (2016), Massi (2011), Oliveira (2016), e Todorov (2006). Assim, a partir da análise interpretativa dos trechos do romance, foram tecidos apontamentos que evidenciam como as personagens da narrativa são descritas e como se relacionam no transcorrer da obra, levando à sua reconfiguração. Os resultados indicam, portanto, que os componentes da tríade policial clássica não são categorias rígidas ou estanques, mas antes, elementos bastante flexíveis e adaptáveis a diferentes épocas, culturas e obras. Desse modo, ilustra-se uma desestabilização, ainda que parcial, do gênero policial clássico, tendo em vista que a obra de Ávila apresenta caracterizações e relações entre as personagens que podem ser descritas como inovadoras e, nesse sentido, possibilitam reflexões não esperadas ou não observadas em obras clássicas, o que testemunha a inventividade do gênero policial, sempre propício a algum tipo de evolução, tanto no nível formal como no temático.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; literatura policial; Gustavo Ávila; tríade policial clássica; desestabilização do gênero policial.

Abstract: The present article aims to analyze the destabilization of the classic detective genre in *O sorriso da hiena*, a contemporary Brazilian detective novel published by Gustavo Ávila in 2017, to highlight delineations of the characters that make up the expected configuration of the classic crime fiction triad: detective-criminal-victim. Thus, the theoretical framework consists of texts that discuss the detective genre, from its genesis to updates of this type of narrative, especially regarding the mentioned triad, such as França & Sasse (2016), Leidens (2019), Marques (2016), Massi (2011), Oliveira (2016), and Todorov (2006). Therefore, from the interpretative analysis of the excerpts from the novel, there are comments made to highlight how the characters of the narrative are described, and how they relate to each other throughout the novel, leading to their reconfiguration. The analyses indicate, therefore, that the elements that compose the classic crime fiction triad are not rigid or fixed categories, but rather elements that are very flexible and adaptable to different times, cultures, and narratives. Hence, a destabilization, even if partial, of the classic whodunit genre, is illustrated, considering that Ávila's work presents delineations and relationships among characters that can be described as innovative. In this sense, the research enables unexpected reflections that were not observed in classic works, which testifies to the inventiveness of the genre, always prone to some kind of evolution, both at the formal and thematic levels.

Keywords: Brazilian contemporary literature; crime fiction; Gustavo Ávila; classic crime fiction triad; destabilization of crime fiction.

1 Introdução

O policial é um gênero literário tradicionalmente estabelecido que, em muitos casos, desperta o interesse de grande número de leitores, consagrando-se, também, em outras mídias, como a televisão, o rádio, o cinema e, mais recentemente, nos serviços de *streaming* e na web de modo geral. Nesse sentido, a literatura contemporânea se mostra propícia a buscar, na tradição do gênero, seus temas, formas e personagens, especialmente a tríade detetive-criminoso-vítima, para criar representações estéticas que entretenham os leitores, ao mesmo tempo em que se discute e/ou se critica temáticas de interesse contemporâneo, como as desigualdades sociais, a violência urbana, a impunidade, a corrupção policial, o descaso estatal, dentre outros.

Além de buscar inspiração nos clássicos, obras contemporâneas tendem a apresentar características inovadoras e até subversivas para retratar temas atuais e se conectar com o público leitor. A mobilização do criminoso como protagonista¹, por exemplo, é uma inovação que possibilita o retrato da

¹ Em inglês, um dos termos mais usados para o que convencionou-se denominar “literatura policial”, em português, é “*crime fiction*”, ou seja, ficção sobre crimes.

mentalidade desse tipo de personagem, que atemoriza as mentes de parcela da população das grandes metrópoles urbanas, que não se sente segura.

Assim, a partir de diferentes motivações narrativas, cada época (ou cada autor, cada obra, por exemplo) pode mobilizar ou desestabilizar a chamada tríade clássica do policial, a saber: um detetive, um criminoso e uma vítima, para cumprir com seus objetivos, sendo elementos constantes, embora não obrigatórios, também em narrativas recentes. Dessa maneira, nos interessa o estudo de obra contemporânea, de gênero por vezes marginalizado na academia, sendo que, conforme Leidens (2019) e Marques (2016), por décadas, esse tipo de literatura tem sido considerado por parte da crítica e da academia como “literatura menor” ou “subliteratura”, havendo, portanto, um afastamento do que é considerado “alta literatura” e o que é lido por um número robusto de leitores. No mesmo sentido, analisar uma obra recente pode nos ajudar a compreender a “evolução” desse tipo de literatura e suas novas configurações, em contraste com características prototípicas, entendidas como flexíveis e não rígidas, como se poderia esperar no caso de literatura de gênero/de massa.

Dessa forma, nosso objetivo central é analisar as desestabilizações do gênero policial clássico em uma obra contemporânea, de modo a evidenciar as caracterizações das personagens que compõem a tríade detetive-criminoso-vítima. Nesse sentido, buscamos a partir do estudo de textos que descrevem as características clássicas e inovadoras do gênero, especialmente da tríade de personagens selecionada, efetuar uma leitura crítica dessas personagens no romance *O sorriso da hiena*, apontando para as relações entre elas e os efeitos de sentido produzidos na e pela leitura.

À continuação, apresentamos breve contextualização sobre o escritor Gustavo Ávila e sua produção literária.

1.1 Autor e obra

Nesta parte do trabalho, apresentamos uma contextualização acerca do autor brasileiro Gustavo Ávila, com alguns comentários sobre sua produção literária e oferecemos uma breve introdução ao romance *O sorriso da hiena*, nosso objeto de análise.

Gustavo Ávila é um publicitário e escritor brasileiro nascido em 1983, na cidade de São José dos Campos, tendo vivido também em Florianópolis e São Paulo. Seu romance de estreia, *corpus* de nossas análises, foi publicado de

modo independente pelo autor, tendo recebido considerável atenção de público e crítica, sendo, em consequência, republicado pela Verus Editora, selo do Grupo Editorial Record, em 2017. No mesmo ano, os direitos de adaptação da obra foram adquiridos pela TV Globo, projeto ainda não levado à televisão.

Em 2019, Ávila lança seu segundo romance policial, *Quando a luz apaga*, pela mesma editora, tendo o detetive Artur Veiga protagonizado ambas narrativas, que se desenvolvem no mesmo espaço (uma metrópole brasileira) em épocas distintas, ou seja, pertencem ao mesmo universo ficcional, algo comum em narrativas do gênero policial.

Sob análise, o foco narrativo de *O sorriso da hiena* é em terceira pessoa. Além disso, a história se desenvolve em uma grande metrópole urbana não nomeada, mas que carrega características análogas ao que se observa em cidades brasileiras nos dias atuais, como o trânsito e a violência. Neste sentido, quanto à análise temporal, pode-se dividir em três momentos: o início, uma espécie de prólogo, narra eventos ocorridos vinte e quatro anos antes dos eventos principais; a segunda e maior parte da narrativa se desdobra, portanto, vinte e quatro anos após o prólogo, debruçando-se sobre o assassinato de cinco casais, performados na frente de seus filhos, todos com oito anos de idade; e uma parte final, uma espécie de epílogo, em que os eventos narrados se dão dez anos após a trama central.

As personagens primordiais da obra e nosso foco de análise são Artur, o detetive da trama, diagnosticado com Síndrome de Asperger²; David, o principal criminoso da narrativa central e vítima/testemunha dos eventos iniciais; dez pais de crianças de oito anos, as vítimas do principal caso investigado; os filhos desses casais, testemunhas oculares dos assassinatos a serem investigados; e William, psicólogo infantil, cuja atuação “entre o bem e o mal” é ambígua. Nossas análises se aprofundam, portanto, sobre essas personagens, entendidas como componentes da tríade policial clássica detetive-criminoso-vítima.

O romance em tela se centra no suspense psicológico desenvolvido a partir de assassinatos em série, as motivações para tais crimes violentos e a busca pela identidade do assassino (já conhecida pelo público). Desse modo, “a origem do mal” e os efeitos psicológicos e sociais do trauma em

² O DSM-5, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, de 2013 substitui o termo Síndrome de Asperger, usado por Ávila, considerando o quadro como nível I do Transtorno do Espectro Autista.

crianças, quando essas se tornam adultas, são temas gerais da obra que, a partir dessas temáticas, apresenta discussões críticas acerca da violência urbana, das desigualdades sociais, da corrupção policial, dentre outros.

2 Fundamentação Teórica

2.1 O gênero policial

Embora histórias envolvendo crimes, seus perpetradores e os desdobramentos de ações moral e juridicamente condenáveis sempre tenham feito parte da história ficcional humana, a gênese da literatura policial é tradicionalmente atribuída ao escritor estadunidense Edgar Allan Poe. É o que aponta Massi (2011), por exemplo, ao afirmar que com a publicação dos contos “Os Crimes da Rua Morgue”, em 1841, “O Mistério de Marie Rogêt”, em 1842, e “A carta Roubada”, em 1845, todos protagonizados pelo detetive C. Auguste Dupin, Poe estabeleceu a forma básica do gênero policial, que seria replicada e adaptada por muitos outros escritores nos dois últimos séculos, configurando o gênero como um dos mais populares entre os leitores, em diversas culturas.

Questões relacionadas aos romances policiais, especialmente sua estrutura, despertaram o interesse de importantes críticos literários. É nesse sentido que, Tzvetan Todorov (2006), em seu texto clássico *As estruturas narrativas*, define uma tipologia pioneira, ainda que não definitiva, desse gênero, descrevendo três tipos identificados como “obras policiais de massa” e apontando suas características: o primeiro tipo é o dos *romances de enigma*, equivalentes ao modelo clássico em que se observam duas histórias numa sequência linear (um crime seguido de uma investigação). Nesse tipo de narrativa, o detetive, enquanto figura central, sempre soluciona o crime, havendo, na maioria das vezes, a sanção do contraventor (por meio de prisões e mortes, por exemplo).

O segundo tipo apresentado é o chamado *romance noir*, em que geralmente tem-se apenas uma história (a do crime). Nessas narrativas, o mistério e a atuação detetivesca perdem espaço para a violência e a brutalidade. O próprio investigador dessas histórias enfrenta diferentes riscos, fato inovador não observado no modelo clássico (enigma).

Já o último tipo elencado por Todorov (2006) é o dos denominados *romances de suspense*, que apresentam características intermediárias, como a narração em duas histórias, com a incorporação dos riscos encontrados nos percursos investigativos. Nessas obras, o interesse do leitor se divide entre a investigação, a resolução do enigma e os desdobramentos dos fatos no futuro das personagens.

Cabe ressaltar que a tipologia elencada por Todorov (2006) não consegue abarcar a totalidade e diversidade de obras inseridas no gênero. Há narrativas que podem ser compreendidas como “mistas”, ou seja, a linha divisória do gênero e de seus subgêneros se mostra fluida em obras que ora se aproximam ora se afastam de elementos e características típicas do gênero policial, especialmente obras contemporâneas. Entretanto, a classificação é aqui retomada por seu caráter pioneiro sobre esse tipo de narrativa.

Massi (2011, p 19) aponta que desde a gênese do policial tem-se uma tríade clássica de personagens em torno dos quais as narrativas se desenvolvem: uma vítima, um criminoso e um detetive. Essas três personagens são nucleares e indissociáveis, tendo em vista que “[...] só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido.” Essa característica, em alguma medida, se mantém em obras contemporâneas, com algumas transformações que discutiremos na seção seguinte³.

No modelo clássico, de acordo com Massi (2011), a vítima possui papel secundário, sendo que sua função narrativa é apenas “ser assassinada” para que o detetive possa ser acionado para descobrir o culpado. Ou seja, o papel da vítima, enquanto personagem, é passivo e momentâneo. Já o detetive, nos romances clássicos, é a figura central, o protagonista que concentra todas as atenções da narrativa. Massi (2011, p. 21, grifos da autora) aponta que “o herói do romance policial, o detetive, deve sempre sair vencedor, ou seja, encontrar o criminoso e entregá-lo a um destinador-julgador. Quando isso não ocorre, não há uma solução surpreendente, uma *catarse* no enredo.”

³ Por exemplo, o criminoso dos romances clássicos devia ser desconhecido, tanto por parte do detetive como por parte do público leitor. Contemporaneamente, há obras, como *O sorriso da hiena*, em que os leitores acessam a identidade (e até os pensamentos) do criminoso antes do próprio detetive, pois o foco não é mais (unicamente) descobrir essa identidade.

Dessa forma, no modelo clássico, especialmente nos romances de enigma, a figura mais importante é a do detetive, que deve sempre descobrir a identidade do criminoso/assassino, além de suas motivações e seu *modus operandi* para, no final, levá-lo à sanção da justiça.

Por fim, o criminoso tradicional não é um profissional. Ele se torna criminoso na própria narrativa por um motivo específico, que o leva a uma vítima em particular. Essa motivação geralmente associa-se ao amor, à vingança ou à cobiça por bens materiais. O criminoso deve ser punido no final da narrativa, é o que reforça Massi ao apontar que:

a entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ela o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o gênero policial. Segundo ela, aquele que transgredir as regras sociais, de modo a estabelecer uma desordem, deve ser sancionado negativamente por aqueles que zelam pela ordem, quais sejam, a Justiça e a polícia. (MASSI, 2011, p. 31)

Nesse sentido, as personagens nos romances policiais clássicos têm um papel predeterminado e um destino esperado.

Antes de darmos continuidade, cabe fazer outras considerações acerca das narrativas policiais. A primeira delas é que esse gênero estabelece diálogo “[...] com as maiores angústias do ser humano” (LEIDENS, 2019, p. 72), a saber, o medo e a violência presentes nas cidades atuais. Outra característica importante apontada por Leidens (2019) é a do envolvimento do leitor. O leitor desse tipo de narrativa desempenha um papel ativo, sendo uma espécie de leitor-detetive, buscando informações no texto que o levem a desvendar o mistério. Na próxima seção, refletimos sobre o gênero policial contemporâneo.

2.2 Novas configurações do gênero: o policial contemporâneo

Nessa parte do trabalho, refletimos sobre novas configurações do gênero policial na contemporaneidade, com base em França & Sasse (2016), Massi (2011) e Todorov (2006). Apesar de o gênero policial ser tradicionalmente estabelecido e fixado como importante fazer literário, ao menos em termos de público e vendas, entendemos que esse gênero está em constante evolução. Essa transformação do gênero e de seus subgêneros, seja na esfera temporal, seja na adaptação aos diferentes contextos e culturas, é criticada por Todorov (2006, p. 94), quando o teórico aponta que “[...] o

romance policial tem suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial.” Assim, o autor parece estabelecer uma distinção total entre o que seria a (alta) literatura e a literatura policial que, quando inventiva ou com preocupações estéticas e temáticas inesperadas, fugiriam do protótipo do gênero.

No entanto, compreendemos que diferentes configurações narrativas são possíveis sem que haja a descaracterização do gênero (entendido, por nós, enquanto literatura), apenas atualizando-o.

É nesse sentido que Massi (2011) ilustra novas configurações do gênero policial em obras contemporâneas. A autora aponta que os escritores contemporâneos dispõem de mais liberdade formal e temática para suas criações no gênero, distanciando-se de certas características compreendidas como fixas no modelo clássico. Por exemplo, a própria estrutura das obras é modificada com a possibilidade de narrativas paralelas, que se entrecruzam ao longo dos romances.

O tempo e o espaço também são elementos modificados com a ambientação se aproximando à contemporaneidade, com cidades cada vez mais cosmopolitas e violentas, além do uso de tecnologias como celulares e internet, por exemplo, o que aproxima as narrativas de seu próprio contexto de produção: as sociedades do final do século XX e início do século XXI. A cultura pop, por meio de construções, personalidades, marcas e outros fatores, também se faz presente nessas obras. O poder e a participação da imprensa, tanto a tradicional, como as novas mídias virtuais também ganham espaço no policial contemporâneo, inclusive na cobertura, por vezes com viés sensacionalista, dos crimes. Há, ainda, a incorporação de transformações sociais e a possibilidade de denúncia do caráter violento e opressor do setor político, da polícia e das elites em relação às minorias. A diversidade sexual, a prostituição e o uso de drogas também são temas que ganham espaço de representação literária no gênero.

Outras transformações observadas incidem diretamente sobre a tríade que nos dispomos a analisar, especialmente sobre a relação detetive-criminoso. A começar pela figura do detetive, essa personagem perde a centralidade que lhe era irrevogável nos romances clássicos. Contemporaneamente, é possível identificar obras policiais em que não há a figura de um detetive que fará investigações em um percurso detetivesco. Mesmo quando essa personagem

se faz presente, em grande parte da ficção policial atual, sua participação é secundária, ocasional e, inclusive, com atuação inferior ao criminoso. Há, ainda, a possibilidade de a atividade detetivesca ser transportada para a polícia, enquanto organização coletiva, de modo que caiba ao poder público garantir a segurança da população e oferecer justiça social⁴.

Por outro lado, a caracterização da personagem antagonista, o criminoso, também foi alterada ao longo do tempo. Como vimos, em alguns casos, essa personagem supera o detetive, não sendo descoberta/punida no final. Em boa parte das narrativas contemporâneas, a identidade do criminoso é conhecida desde o início, tendo em vista que o objetivo não é esconder essa identidade para que o detetive a descubra no fim, mas apresentar o crime e a violência como fenômenos das sociedades modernas. Nesse sentido, em algumas histórias, os leitores podem acessar, por meio da narração em primeira pessoa ou de narradores oniscientes, a psique dos contraventores, seus pensamentos e motivações, sendo o próprio percurso criminoso (e seus desdobramentos) de interesse do público. Além disso, em contextos como o brasileiro, a alta na criminalidade e a taxa de impunidade de criminosos reais parece ser estendida à ficção como forma de gerar verossimilhança nas obras.

Em relação às vítimas, algumas características também se mostram atualizadas. Nos romances clássicos, geralmente a vítima era única; o crime era um assassinato, cujo motivo era bastante específico, ou seja, a vítima não podia ser outra pessoa, pois morria em nome de sentimentos como o amor, o ódio, a vingança e a cobiça de outras personagens. Em obras recentes, entretanto, há a possibilidade de o criminoso ser um *serial killer*, isso é, cometer o assassinato de múltiplas vítimas. Além disso, o assassinato não se mostra mais como o único crime por excelência, sendo a tortura, o sequestro, o tráfico (de drogas e pessoas) e crimes virtuais, algumas das alternativas narrativas possíveis. Ademais, a motivação também foi adaptada para o mundo contemporâneo, com a possibilidade de vítimas serem escolhidas ao acaso ou pelas circunstâncias, o que serve tanto para retratar criticamente a sociedade contemporânea em que as pessoas comuns vivem com a constância do medo da violência urbana, como para refletir sobre a

⁴ Em termos tipológicos, França e Sasse (2016) definem esse tipo de narrativa em um subgênero do policial, denominado *policial procedures*, em que os detetives não são amadores e, também, não correspondem à figura dos detetives particulares de célebre renome, mas a agentes policiais “comuns”.

mentalidade, muitas vezes corrompida, dos contraventores, que não agem sempre por motivações pessoais. Assim, os crimes acontecem em qualquer lugar, inclusive no centro da cidade e em plena luz do dia, o que implica em uma certa banalização da violência.

Em grande medida, essas características inventivas do gênero policial contemporâneo são encontradas em *O sorriso da hiena* e serão retomadas na seção de análise interpretativa da obra. Tecemos, agora, algumas considerações sobre o gênero policial no Brasil.

2.3 O gênero policial no Brasil: breves considerações

De acordo com Oliveira (2016), parece não haver consenso quanto ao início da produção de literatura policial no Brasil. A hipótese mais difundida, segundo Oliveira (2016), com base em autores como Sandra Lúcia Reimão, Adriana Freitas e Paulo de Medeiros e Albuquerque, é de que o marco dessa produção pode ser definido com a publicação de *O mistério*, em forma de folhetim no jornal “A Folha”, em 1920. O romance foi escrito coletivamente por Coelho Netto, Afrânio Peixoto, &⁵ e Viriato Correia. Entretanto, o pioneirismo policial brasileiro é contestado e alguns pesquisadores, como Carvalho (2006), citada também em Oliveira (2016), apontam para a publicação da novela *Mattos, Malta ou Matta?*, por Aluísio Azevedo em 1885, como o primeiro expoente nacional do gênero.

Nesse sentido, autores como França e Sasse (2016) apontam que, no Brasil, desde o século XIX, a literatura se preocupa com a temática do crime, sejam crimes corriqueiros ou com o uso de violência e assassinatos, por exemplo. Entretanto, os autores afirmam que a falta de uma figura detetivesca estabelecida fez com que a crítica não categorizasse essas obras dentro do gênero, talvez este seja um dos motivos pelos quais *O mistério* permaneça reconhecido como a primeira publicação do gênero policial nacional. Assim, boa parte das narrativas policiais brasileiras, desde o início, parecem se preocupar mais com a figura do criminoso do que com a figura do detetive, o que favorece a publicação de suspenses policiais no país, sem a figura de investigadores infalíveis. Essa característica parece,

⁵ “&” é pseudônimo de José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque, crítico, escritor, autor do “Hino da Proclamação da República”, fundador da Cadeira 22 da Academia Brasileira de Letras e um dos pioneiros na literatura policial nacional.

em alguma medida, humanizar a personagem-detetive, quando ela aparece, e ainda aproximar a leitura do contexto brasileiro, em que a impunidade é uma realidade social marcante. Ou seja, as obras parecem ter caráter mais realista e menos idealizado, em relação à justiça.

Para encerrar a presente sessão, apontamos, a partir de Marques (2016), três tendências das narrativas policiais brasileiras contemporâneas: o primeiro tipo, a chamada “comédia policial”, romance que incorpora efeitos cômicos; o segundo tipo incorpora uma série de críticas sociais, como forma de denúncia das mazelas e desigualdades do país; o terceiro tipo, chamado pelo autor de “romance policial gay”, seria um subgênero das narrativas de minorias e explora a temática da diversidade. O autor ressalta, ainda, a produção de HQs, audiovisuais e da literatura digital, feita na e para a internet.

Em relação aos autores de narrativas policiais brasileiros, podemos citar alguns nomes como Alberto Mussa, Ana Paula Maia, Andrea Nunes, Jô Soares, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Marçal Aquino, Olívia Maia, Patrícia Melo, Raphael Montes, Stefano Volp, Tony Bellotto, dentre outros, sendo Rubem Fonseca considerado como o melhor representante do gênero no país, obtendo sucesso de público e crítica. É o que confirma Eble (2014, p. 144), ao apontar que Fonseca era o 17º autor mais citado em currículos de Doutores na área de Letras/Literatura Brasileira cadastrados na plataforma Lattes. Essa expressividade fazia com que, à época, o escritor, falecido em 2020, fosse o 2º autor brasileiro vivo mais pesquisado nas universidades.

Apresentamos, na sequência, análise interpretativa de *O sorriso da hiena*.

3 Análise interpretativa

Nesta seção, procedemos a análise interpretativa de excertos do romance *O sorriso da hiena*, evidenciando certas personagens que podem ser compreendidas como atualizações da tríade policial clássica, a saber, o detetive, o criminoso e a vítima, nessa obra. Antes, esclarecemos que as análises, por questão de organização e sistematização, estão separadas por personagem e não cronologicamente, de modo que passagens podem se entrecruzar, quando tratarmos de personagens distintas. O momento da narrativa em que se encontram os trechos, bem como as páginas serão destacadas.

3.1 Artur Veiga, o detetive⁶

Artur é descrito, desde o início da narrativa, como sendo “quase inocente”, já que, devido ao Transtorno do Espectro Autista, a personagem apresenta certas particularidades como entendimento literal de frases, dificuldade de socialização, excelente memória e grande capacidade lógica. Em dado momento do romance, descobrimos que essa personagem já estampou jornais por ter descoberto um *serial killer* de alto interesse da imprensa e da sociedade, o que demonstra sua eficiência enquanto profissional, sendo chamado pela investigadora Bete de “o melhor detetive da delegacia”. Procedemos, à continuação, análise de excertos que ilustram a personagem-detetive Artur Veiga.

Colocou os braços atrás da cadeira, fechou os olhos e, mentalmente, voltou para a cena do crime, imaginando-se sentado na posição do garoto amarrado. Imaginou a tira plástica apertando os pulsos, a sensação da pele fina sendo arranhada de forma áspera, a respiração dificultada pela fita adesiva, que obrigava a respirar somente pelas narinas, o som agitado abafado pelas janelas fechadas. [...] Imaginou que nenhum amigo da família viria para dar um recado tão agressivo. Se ele não fora convidado e conseguira entrar sem ser percebido, então tivera de estudar como fazer isso. E ninguém faz planos por motivos pequenos. *Ninguém gosta de linguarudos, língua cortada, máscara de rosto, criança viva, blusa cobrindo a criança. Por quê? Por quê?* Não conseguia formar uma imagem do quebra-cabeça com as poucas peças que tinha. (ÁVILA, 2017, p. 65-66, grifos do original)

Neste excerto, retirado do quinto capítulo da obra, Artur reflete sobre o primeiro assassinato de casal na frente do filho de oito anos. Cabe notar que a cena inicia com o retrato de como o detetive consegue memorizar bem os acontecimentos aos quais se dedica a investigar, como se faz evidente, por meio da riqueza de detalhes descritos nos dois primeiros parágrafos do excerto.

⁶ A obra retrata, também, outros dois detetives, além de outros policiais que transitam pelas cenas da narrativa. A primeira delas, Bete, a única amiga de Artur, uma mulher alegre, irônica, divertida e empenhada em seu trabalho. No romance, ela investiga um caso de um *hacker* que, no decorrer da trama, se mostrará diretamente ligado ao caso investigado por Artur. Além desses, há Aristes, o delegado chefe, ele tem mais idade e experiência, sua função é de supervisor dos casos e sempre aparece cobrando Artur por resultados. Dado o escopo deste trabalho e a centralidade de Artur na obra, analisaremos apenas essa personagem enquanto detetive.

Essa característica, tão replicada em narrativas policiais, desde as célebres obras que se enquadram na categoria “romance de enigma”, embora relevante, será, em alguns momentos, desestabilizada pela narração. Isso ocorre, por exemplo, no quarto parágrafo do trecho, quando testemunhamos que a personagem “não conseguia formar uma imagem do quebra-cabeça com as poucas peças que tinha”, isto é, embora Artur tenha uma excelente memória e alta capacidade detetivesca, por meio de deduções lógicas, sua descrição não é a figura de um detetive clássico e infalível, mas a de alguém humanizado e que, por isso, enfrenta certas dificuldades em seu percurso investigativo.

Ou seja, se, como apontam Todorov (2006) e Massi (2011), por exemplo, o detetive clássico tem como papel preestabelecido a função de desvendar o crime e levar o criminoso à justiça. Na obra, como em outras narrativas contemporâneas, há trechos que vão pontuando a falibilidade ou a humanidade da personagem-detetive.

Por fim, cabe mencionar que o trecho do terceiro parágrafo, grafado em itálico, representa os pensamentos da personagem, acessados pelo narrador onisciente e expostos para o público. Desse modo, confirmando o que foi apontado com base em Leidens (2019), os leitores, por um lado, funcionam, também, como “detetives”, ao acessar a consciência do detetive da obra enquanto esse procede a investigação: a inquirição e a leitura se desvelam simultaneamente. Além disso, compreendemos que, nessa obra, o acesso aos pensamentos das personagens é relevante, em uma perspectiva psicológica, já que os aspectos mentais das personagens, incluindo questões de tom ético e moral são tematizados na narrativa que busca retratar a complexidade das emoções e das relações humanas e a transitoriedade entre o “bem” e o “mal”, como pretendemos demonstrar no presente artigo.

Apresentamos, a seguir, o segundo excerto de análise do personagem Artur.

O detetive saiu da sala com o peso de estar sempre um passo atrás do assassino. Até agora não conseguira nada que realmente o colocasse próximo de pegá-lo.

[...]

Pensou nos muitos casos que ficavam sem solução, engavetados nas prateleiras empoeiradas do sistema criminal. Nas vítimas sem justiça. Nas pessoas sem vingança. (ÁVILA, 2017, p. 152)

Com este excerto, retirado do décimo primeiro capítulo do romance, podemos perceber que Artur, após quatro casais terem sido mortos pelo mesmo criminoso, sente o peso de sua impotência, ao estar “sempre um passo atrás do assassino”. Isto é, distanciando-se cada vez mais do detetive clássico, criado por Poe e explicitado em Todorov (2006), a personagem-detetive de Ávila parece, em cenas como esta, inferior em relação ao criminoso, incorporando na obra inventividades estéticas já apontadas em Massi (2011). Na cena, a personagem reflete sobre os crimes que se acumulam, sem solução, na cidade em que se passa a obra, o que, de certo modo, serve como crítica ou denúncia da realidade brasileira atual. De fato, não só a ineficiência da polícia, como a corrupção na corporação e a desigualdade de recursos policiais (e de atenção da mídia) quanto a crimes em bairros nobres e crimes na periferia, parecem temas que circundam toda a narrativa. Nesse sentido, a impotência de Artur, enquanto detetive, é uma impotência também institucional e social.

Antes de seguirmos, cabe contrastar o pensamento dual de Artur no fim do trecho em “nas vítimas sem justiça. Nas pessoas sem vingança”, em que podemos observar o não maniqueísmo da personagem, quando essa reconhece que tanto a justiça quanto a vingança são sentimentos humanos validados quando em contato com o mal e o crime, havendo, portanto, uma igualdade entre a justiça e a vingança.

A seguir, analisamos o terceiro trecho consoante à personagem detetive.

— Ela [Rute, tia de uma das crianças assassinadas] me disse lá na universidade, antes do seu discurso, que você foi o primeiro a aparecer na casa dela. Antes mesmo de eu ir lá.

[...]— Foi por isso — continuou Artur — que eu vim aqui. Até onde eu me lembro, fui eu que te contei que havia mais uma criança naquela comunidade, mas não lembro de você dizer que já tinha ido lá. Pelo contrário. Lembro de você se mostrar surpreso.

[...]

— Você queria tanto fazer algo que colocasse o seu nome na história que foi capaz de matar todas aquelas pessoas?

[...]

— É sempre o mesmo discurso. O mundo sempre vira desculpa pra quem acha que pode fazer o que quiser como compensação. (ÁVILA, 2017, p. 254)

Neste excerto, retirado do epílogo do romance, que se passa dez anos depois dos eventos principais, quando as crianças sobreviventes se tornaram adultas, temos uma espécie de síntese da dualidade da personagem Artur. Por um lado, podemos ver sua capacidade inquisidora. No decorrer da narrativa, o detetive descobre a existência de David, sem nunca o ter encontrado ou punido. Nesse momento, uma década depois, Artur descobre a participação de William nos assassinatos, sua motivação em estudar “a origem do mal” e o desenvolvimento das crianças traumatizadas (e colocar “seu nome na história”) e consegue, finalmente, puni-lo. Ao mesmo tempo, pode-se perceber a ineficácia dele e da polícia que, nesse caso, levam muitos anos para punir apenas o cúmplice dos assassinatos, sem levar o real assassino, de fato, à justiça. A catarse acionada pela punição do contraventor é, portanto, parcial, tendo em vista a impunidade do criminoso principal que segue solto, representando a violência urbana e o medo constante dos que habitam as grandes metrópoles.

Nessa perspectiva, o real criminoso, de fato, vence a personagem-detetive, o que não era possível nos chamados romances de enigma, por exemplo, embora o investigador tenha descoberto sua identidade e punido seu cúmplice, anos depois. A própria existência do epílogo e a apresentação de um desfecho, ainda que parcial, uma década após os eventos narrativos principais, reforça o que foi apontado por Todorov (2006) quando o autor, ao lidar com romances de suspense, afirma que, nessas obras, os leitores se interessam pelos desdobramentos narrativos e o futuro das personagens.

À continuação, analisamos o personagem-criminoso.

3.2 David Rocha Soares, o criminoso

David é representado no romance como sendo o antagonista da trama, o criminoso e *serial killer* que deverá ser investigado, ter sua identidade descoberta e ser punido pelo detetive, a figura da justiça. Apesar disso, há na obra reflexões sobre a psique dessa personagem e como ela se converteu na figura do mal, tendo em vista que o romance se abre com a cena presenciada por David, então com 8 anos, que testemunhou o assassinato de seus pais em um ato de vingança. De família humilde, sem assistência efetiva do Estado ou da família que lhe restou, haja vista que, por um lado, Marcos, o ‘algoz’ de seus pais, jamais foi pego pela força policial (mesmo sua identidade sendo sabida, o que testemunha a ineficiência e a corrupção policiais), e,

por outro, era física e psicologicamente agredido por seu tio. A narrativa ilustra, portanto, a trajetória e os pensamentos de David em busca de algum nível de vingança e autocompreensão. Vejamos o primeiro excerto:

Estava tão anestesiado observando a língua cortada que se esqueceu de tapar novamente a boca de Pedro, mas os gritos fizeram o homem despertar atrás da máscara, recolocando a fita e erguendo a cadeira de volta à posição original. Pedro, com a boca tapada, engasgava com o próprio sangue, fazendo o líquido vermelho escapar pelas narinas. Curioso com a cena daquele ponto de vista, o invasor se sentou no chão ao lado de Marcelo e ficou observando. Era impossível distinguir o motivo do brilho nos olhos atrás da máscara. Havia, ao mesmo tempo, algo de vivo e de morto em seu jeito de olhar. Ainda segurava o alicate, e as gotas de sangue que escorriam da língua explodiam ao tocar o chão. (ÁVILA, 2017, p. 16-17)

Neste excerto, retirado do primeiro capítulo da obra, testemunhamos, por meio da leitura, o primeiro dos cinco casais que serão assassinados por David para o experimento que ele pretende desenvolver: estabelecer se sofrer um trauma na infância, como assistir ao assassinato dos pais, converte crianças inocentes em pessoas ruins. Essa hipótese é criada com base na própria experiência do criminoso que, após sofrer o trauma que busca replicar, configura-se como culpado e cheio de intenções socialmente condenáveis.

Isto é, diferentemente do que ocorre nos romances policiais clássicos em que o crime e a vítima, no geral, são únicos, o que a obra explora são os passos de um assassino em série, ou seja, o assassino se aperfeiçoa e não é um criminoso ocasional, como apontado por Massi (2011) em relação a obras clássicas. Outra diferença inventiva entre o gênero clássico e suas reconfigurações contemporâneas é que, naqueles, o criminoso tem uma vítima específica; já no caso em tela, David tem uma motivação muito mais interna. Em outros termos, sua motivação é psicológica e sua vingança recai sobre vítimas que, por casualidade, lhe remetem a si e a seus pais décadas atrás, mas com as quais não estabelecia relação prévia: vingarse, de fato, de quem não lhe fez mal.

Nesse sentido, ao realizar os primeiros passos de seu *modus operandi*, também replicado do assassinato de seus pais, David sente-se anestesiado. É como se, ao começar a executar seu plano, a personagem fosse tomada por emoções que, em princípio, a paralisam para, na sequência, concretizar

uma mudança efetiva. Tal mudança é percebida pelo brilho nos olhos do criminoso atrás da máscara (com o rosto do assassino de seus pais) e pela dualidade de estar, simultaneamente, vivo e morto em seu olhar.

Assim, é como se a criança inocente, que um dia fora, morresse para dar vida ao adulto criminoso, personagem chave nesse romance policial. Ao mesmo tempo, essa antítese parece ser mobilizada como metáfora que concentra outras dualidades na obra. Por exemplo, o fato de David ter sido *vítima* no Prólogo do romance, 24 anos antes e, agora, converter-se em *criminoso*; ou ainda como argumento para a justificativa criada como eixo central na obra: a de que algo indiscutivelmente ruim é feito, com uma finalidade social e cientificamente ‘nobre’, a saber, analisar a origem do mal e os impactos do trauma no desenvolvimento psíquico humano. Essa possibilidade de transitar entre os papéis de vítima e de criminoso, por exemplo; ou, bem, mais, de fluir entre o bem e o mal, parece ser uma característica inovadora na obra e, possivelmente, não seria bem aceita por críticos e leitores dos moldes clássico, como Todorov (2006).

A seguir, analisamos o segundo trecho consoante à personagem-criminoso.

O que eu tenho para dizer pede uma honestidade que não pode ser reescrita ou corrigida, muito menos apagada. Pois o que eu tenho para fazer nunca será esquecido.

[...]

Acredito até que há muito tempo o senhor anseia por isso, mas não posso correr o risco de assustá-lo logo de início.

[...]

Ambos estamos atrás dos motivos que consomem a nossa sociedade. Ambos estamos insatisfeitos com o futuro que imaginamos.

[...]

Essa insatisfação, esse sentimento de que podemos fazer mais do que fazemos hoje.

[...]

Posso garantir que o que eu tenho para fazer não me causa prazer algum, e vou ser sincero: não vai causar prazer ao senhor também. Mas vai chegar o momento em que terá que se decidir entre duas opções: abraçar a oportunidade que será oferecida e não ter medo de fazer o que é preciso ser feito ou ficar sentado na poltrona do seu consultório analisando desenhos de criança que só servem para enfeitar portas de geladeira. (ÁVILA 2017, p. 46-47)

Neste excerto, retirado do terceiro capítulo da obra, os leitores têm acesso ao e-mail escrito por David, para William, o psicólogo infantil, para propor uma parceria no mínimo inusitada e ilegal. Por meio do relato em primeira pessoa, podemos depreender importantes características psicológicas de David. Essa característica explorada na obra, em que os leitores têm acesso à psique dos contraventores, não ocorria nos romances policiais clássicos. Tal recurso, conforme James (2012), em oposição ao postulado por Ronald Knox de que os pensamentos do assassino não deveriam ser revelados, pode servir aos leitores, fornecendo pistas sobre o percurso criminal e sobre o caráter do contraventor.

Fica evidente, nesse sentido, que a personagem-criminoso está convencida de que o que “tem pra fazer” é uma espécie de ‘destino’ ou ‘sina’, algo maior do que ela, William, ou suas vítimas. Isso se evidencia pelo uso de verbos que modalizam orações, e representam sentidos de obrigação, como em “o que eu tenho para dizer” e “o que eu tenho para fazer”. Além disso, há um enaltecimento de suas ações, por meio de valores como a honestidade, o não esquecimento de seus feitos, a sinceridade, a perspectiva de mudança da sociedade no futuro, a “oportunidade” oferecida a William e a coragem necessária para aceitar a parceria. Ou seja, essa construção discursiva aponta para algo positivo.

Por outro lado, ao afirmar “mas não posso correr o risco de assustá-lo logo no início”, e ainda, “posso garantir que o que eu tenho para fazer não me causa prazer algum, e vou ser sincero: não vai causar prazer ao senhor também”, David faz transparecer, quase como uma confissão, que sua proposta, suas ações e seus pensamentos podem ser encarados de outra maneira, menos positiva, mais ligada à esfera da imoralidade e, sobretudo, da ilegalidade, enquanto temática do gênero. De todo modo, a personagem parece permanecer em uma posição intermediária entre o bem e o mal no transpassar da narrativa.

Por fim, cabe ressaltar que o objetivo desse primeiro contato de David com William é gerar uma curiosidade que resulte em uma parceria, isto é, David busca um cúmplice para seus feitos ilegais. Dessa maneira, o uso da repetição do vocábulo “ambos”, a mobilização da primeira pessoa do plural, aproximando as duas personagens, e a chamada para ação no final do e-mail servem a esse propósito. Cabe notar que, conforme Massi (2011) e França e Sasse (2016), como vimos, a investigação detetivesca, agora exercida pela polícia, isto é, em grupo institucionalizado contrasta com a decisão de David

de buscar um cúmplice, ou seja, distanciando-se das obras clássicas em que há um detetive, um criminoso e uma vítima; em *O sorriso da hiena*, todos os papéis são múltiplos e exercidos por mais de uma personagem, que podem, inclusive, mudar de papel ao longo dos eventos narrados.

À continuação, apresentamos o terceiro excerto sobre a perspectiva do criminoso na obra.

Com um impulso, David levantou o corpo enfraquecido de Marcos e o jogou no compartimento do forno, sobre os documentos. Pela última vez encarou os olhos opacos do assassino de seus pais, o último elo que o ligava ao passado que agora esperava ser possível esquecer. Apertou o botão da máquina e observou a esteira engolir o corpo e toda a pesquisa para dentro do estômago incandescente.

O fogo estalava, misturando seu som aos gritos do velho que ardia no calor das chamas. Imóvel de pé ao lado da máquina, os olhos fechados, David esperava como quem aguarda o efeito, a cura. Alguns segundos depois, abriu os olhos, quando finalmente o fogo silenciou a dor do homem.

Mas não a sua. (ÁVILA, 2017, p. 261)

Neste excerto, retirado dos últimos parágrafos do romance, no epílogo, que se desenvolve dez anos após os eventos principais, temos a concretização da vingança final de David contra o assassino de seus pais.

Cabe notar a diferenciação que se estabelece entre as três figuras criminosas representadas no romance, em termos de punição. Primeiro, temos William, cúmplice de David (o principal criminoso), que termina enganado por seu comparsa e preso por Artur (ainda que o desfecho parcial do caso ocorra apenas no epílogo, o que concede anos de liberdade ao psicólogo); depois temos Marcos, o criminoso apresentado no Prólogo e que desencadeia o trauma psicológico em David, acaba sentenciado, pelo filho de suas vítimas, à morte pelo fogo. Interessante notar que, apesar das inovações encontradas no romance analisado, ao menos dois dos criminosos retratados na obra têm, como desfecho, punições típicas de obras tradicionais, já que, conforme apontado por Todorov (2006), nessas obras, especialmente nos romances de enigma em que a centralidade recai na personagem-detetive, os contraventores deveriam, ao final, ser punidos ou por meio de prisões ou de mortes, algo que, fora das ficções também parece permanecer, em alguma medida, nas sociedades atuais. Além disso, a morte de Marcos é bastante

simbólica, tendo em vista que a imagem criada remete a uma condenação moral cristã, sendo o fogo o elemento metonímico para a ideia de inferno. Interessante notar ainda que o rapto e a lenta tortura de Marcos também são inovações da perspectiva da personagem-criminoso, haja vista que, conforme Massi (2011), não apenas o assassinato das vítimas é mobilizado como parte do percurso criminal desenvolvido.

Em contrapartida, por fim, David, o criminoso central dos eventos da narrativa, termina livre da prisão e da morte e, acima de tudo, tendo realizado seu experimento com as crianças que se tornam adultas no transcorrer da obra e tendo conseguido sua tão almejada vingança contra Marcos. Isso evidencia, de acordo com Massi (2011) uma inovação formal que tem sido usada em narrativas contemporâneas, especialmente naquelas centradas nos criminosos em que essa personagem, por vezes, supera qualquer tipo de ação detetivesca. Entretanto, cabe pontuar que, ao fim da narrativa, nem a vingança ou o fogo conseguem calar o sofrimento de David. Nesse sentido, sua punição parece ser interna e constante: a dor e a lembrança de sua perda ainda na infância e também em relação a seus atos. Assim, de um modo ou de outro, o mal é punido na obra, o que possibilita uma espécie de catarse, ainda que parcial, gerada, conforme Massi (2011) pela punição dos contraventores ao final das obras.

A seguir, apresentamos as análises consoantes à figura ambígua de William, o psicólogo infantil.

3.3 William Sampaio Moreto, o psicólogo infantil

William talvez possa ser considerado como o personagem menos maniqueísta do romance. É descrito como excelente e bem-sucedido profissional, feliz em suas relações interpessoais, especialmente o namoro com Juliana e a amizade com Cris, também psicólogos. Apesar disso, William mostra-se extremamente preocupado, distraído, sofre de insônia e apresenta um comportamento até obsessivo em relação aos casos pelos quais é responsável, especialmente o das cinco crianças vítimas de David. O psicólogo já havia trabalhado com a polícia anteriormente em casos traumáticos e também atende casos encaminhados pelo departamento social da cidade. Ficou conhecido com a publicação do livro *Como se tornam adultos*, baseado em sua aclamada tese de Doutorado, embora acredite que seu trabalho acadêmico fora meramente teórico e anseie por desdobramentos

práticos de suas descobertas científicas. É nesse ponto que seus interesses convergem com os de David. Apresentamos, na sequência, o primeiro excerto de análise a respeito de William:

A recepção tão carinhosa de todos incomodava ainda mais William, que só queria estar longe dali, longe da presença de pessoas querendo agradecê-lo.

Seus olhos encheram de lágrimas quando deu a primeira mordida no bolo de laranja, fazendo Rute ficar meio assustada com a reação do doutor.

— Se não gostar, não precisa comer... Eu posso fazer outro. Basta me dizer de que tipo de bolo o doutor gosta

— O bolo está ótimo, Rute. Ótimo mesmo. É que toda essa situação... tudo isso... eu fico pensando... como alguém pode ser capaz de fazer uma coisa dessas com uma criança? Eu olho pra vocês e vejo pessoas tão boas e... ninguém faz nada pra impedir isso. O que é ainda pior do que a pessoa que realmente comete um crime desses, sabe? Qual é o ponto de tudo isso, se sempre acontece, se repete e nada muda? A gente só continua, como se fosse obrigado a aceitar. Alguém precisa fazer algo. (ÁVILA, 2017, p. 126)

Neste excerto, retirado do nono capítulo do romance, William, oferecendo ajuda para a família de uma das crianças vítimas de David, parece sentir o peso da culpa por suas ações. Isso se evidencia desde o incômodo que o psicólogo sente ao estar rodeado por “pessoas tão boas”, a família de uma das vítimas de David (e, conseqüentemente suas), e pelo desejo que sente em fugir, ir para longe. Essa necessidade de fuga parece extrapolar o ambiente em que se encontra: o psicólogo infantil parece querer fugir, também, de suas ações e, ainda, da responsabilidade ética e jurídica de seus atos em parceria com o assassino de casais.

Nesse sentido, a ideia de fuga parece indicar uma necessidade de desprendimento da sensação de culpa sentida pela personagem já que, embora reflita ao longo de toda a obra sobre o “fazer o mal por um bom motivo”, a culpa parece corromper, psiquicamente, essa personagem. O peso da culpa, nesse trecho, é tão forte que William vê seus olhos enchendo-se de lágrimas, como se o próprio corpo físico desejasse expelir aquilo que está guardado, reprimido em sua mente.

No fim do trecho, o psicólogo, movido pela culpa, parece fazer uma confissão de seus crimes para a tia da criança sobrevivente, ainda que de modo implícito. Nessa perspectiva, em “como *alguém* pode ser capaz de fazer

uma coisa dessas *com uma criança?*” (grifos nossos), podemos observar dois efeitos de sentido. O primeiro, desencadeado pelo uso do pronome indefinido “alguém” cria uma imagem distante do enunciador, ainda que, como sabem os leitores, essa personagem é parte da dupla que, de fato, perpetua os crimes (ou ao menos tem ciência deles); além disso, apesar de os pais terem sido assassinados, na reflexão de William, a verdadeira vítima é a criança, deixada para crescer sem o amparo dos progenitores. Essa caracterização das crianças sobreviventes como as ‘verdadeiras vítimas’ é, também, percebida como uma inovação da literatura policial contemporânea, já que, em obras tradicionais, conforme Massi (2011), o papel das vítimas era secundário e momentâneo, isto é, apenas existiam, narrativamente, para serem assassinadas pelo criminoso desconhecido, o que acionaria o fazer detetivesco. Em *O sorriso da hiena*, por sua parte, as vítimas, tanto as assassinadas, como as sobreviventes, são mobilizadas ativamente ao longo de todo o romance.

Na sequência, lemos “*ninguém* faz nada para impedir isso. O que é *ainda pior* do que a pessoa que realmente comete um crime desses, sabe?” (grifos nossos), novamente, tem-se o uso de um pronome indefinido, “ninguém”, que representa, na verdade, o próprio psicólogo, como alguém que teria o poder de impedir, ou ao menos de denunciar, os crimes de David (“a pessoa que realmente comete um crime desses”). Assim, sua inação é entendida como falha de caráter, sendo descrita como “pior” do que os atos do contraventor, o que contribui para nosso entendimento desta personagem, também, enquanto criminosa, embora não seja ela quem concretize os assassinatos na obra.

Por fim, em “*a gente* só continua, como se *fosse obrigado* a aceitar. *Alguém* precisa fazer algo” (grifos nossos), novamente há uma mobilização de indeterminações que representam a própria personagem. O uso de “a gente” exerce a função de um pronome que indetermina o sujeito, representando um “alguém” genérico, que pode ou não incluir o enunciador. Entretanto, a própria construção “como se fosse obrigado” é ambígua, na medida em que o sujeito poderia ser o pronome “a gente” retomado, ou seria, ainda, gramaticalmente possível a substituição pelo pronome pessoal “eu”, indicando a culpa de William. Novamente “alguém precisa fazer algo” parece funcionar como ‘triste ironia’, tendo em vista o poder de ação e a consciência do psicólogo infantil.

À continuação, observamos o seguinte trecho:

William não sabia se a visão era turvada pela chuva no para-brisa ou pelas lágrimas que começavam a encher suas pálpebras.

Cento e dez, cento e vinte.

Quando piscou, uma delas desceu fugitiva, contornando a pele até parar e se agarrar desesperada à ponta do queixo, balançar e despencar no ar ao encontro da perna de William, que pisava no acelerador.

Cento e vinte e cinco, cento e trinta.

Sem virar o rosto para Cris, disse sua última frase para o melhor amigo:

— Me desculpa.

Com um movimento rápido, apertou a trava que prendia o cinto de segurança do amigo e girou o volante bruscamente para a direita, fazendo o carro se chocar com violência no poste. O airbag não foi capaz de deter o corpo de Cris, que atravessou o para-brisa, fazendo os cacos pontiagudos do vidro esfolarem sua pele, até se chocar contra o que restou do poste de concreto, em um impacto duro e seco. (ÁVILA, 2017, p. 169-170)

Neste excerto, retirado do décimo-segundo capítulo da narrativa, Cris descobre a participação de seu amigo nos crimes e os dois decidem ir juntos até a delegacia. Tal decisão não se confirma, tendo em vista que William opta por matar seu amigo. A imagem relatada é densa e perpassa certa ansiedade, o que acrescenta tensão à narrativa psicológica desenvolvida, nesse trecho, por meio da forte chuva (análoga às lágrimas de William) e, ainda, por seus pensamentos, que turvam sua visão (racional) sobre os fatos. Além disso, a marcação da velocidade com que o psicólogo infantil dirige, como se os leitores acessassem o velocímetro do carro no mesmo instante em que a ação se desenvolve, aumenta a antecipação por uma tragédia.

Ademais, o sentimento de culpa, já expresso em outros momentos, é retomado por meio das expressões “sem virar o rosto” e “me desculpa”, que indicam que William sabe que suas ações estão erradas, tanto que não consegue olhar seu amigo antes de seu ato final. Assim, o assassinato de Cris, para acobertar os crimes de David, em parceria com William, representa uma mudança na narrativa, tendo em vista que é a primeira morte de fato a ser levada a cabo por uma ação direta do psicólogo. Ou seja, pela primeira vez na obra, William deixa de lado seu papel de cúmplice e, ativamente, comete um assassinato, o crime por excelência nas narrativas policiais (cf. Massi, 2011). Se sua atuação, até então, era indireta e a culpa pelo “saber” já o consumia, agora, ele passa a conviver com a culpa pelo “fazer”.

À continuação, apresentamos nossas análises sobre a figura das vítimas.

3.4 Luiz e Felipe; Bete; Quintela, algumas das vítimas

A história de *O sorriso da hiena*, como temos demonstrado, se debruça, principalmente, sobre os crimes de David. No eixo narrativo central, o criminoso mata cinco casais, tendo os filhos deles como testemunhas oculares. Luiz e Felipe, pais adotivos de Luiza, representam um desses casais. Paralelamente, para evitar ser pego pela polícia, David cometeu outros crimes, inclusive outros assassinatos menos premeditados, dos quais selecionamos os de Bete e Quintela, dada sua importância na narrativa. Vejamos o primeiro excerto analisado na presente seção:

Artur esperava que nenhum dos jornalistas soubesse da ligação com o primeiro crime. Provavelmente não saberiam, porque o anterior não tinha despertado a atenção de ninguém. Era difícil visualizar a manchete: “Assassinato misterioso deixa criança órfã em um dos bairros mais violentos da cidade”. Era economicamente mais interessante estampar a foto de alguma celebridade se escondendo dentro do carro para proteger a identidade do seu último *affair*. Muito diferente da manchete: “Assassino homofóbico corta a língua de um inocente que só queria igualdade de direitos”. (ÁVILA, 2017, p. 69-70, grifos do original)

Neste excerto, retirado do quinto capítulo da obra, temos um contraste entre as primeiras vítimas de David e o segundo casal assassinado. Esse contraste se dá em duas características que, de modo crítico, se complementam. A primeira delas tem a ver com a sexualidade dos casais. As primeiras vítimas de David foram um casal heterossexual, enquanto o segundo era um casal homoafetivo. Os leitores descobrem que Luiz e Felipe passaram por uma longa batalha judicial para conseguir, legalmente, adotar Luiza, sua filha, além de descobrirem informações sobre o preconceito sofrido pelos dois durante os trâmites jurídicos, dada suas sexualidades. Cabe retomar, conforme Massi (2011), que a manifestação da diversidade sexual, ou seja, a inclusão de personagens LGBTQIA+ torna-se comum em obras recentes, devido, notoriamente, aos avanços de direitos dessa comunidade e, conseqüentemente a uma maior representação dela na ficção.

Outra informação contrastada é de que o primeiro casal era pobre, morava em uma periferia violenta, sem iluminação pública e sem policiamento; já o segundo crime aconteceu em um bairro nobre. Ambas

as características são mobilizadas para criticar a imprensa nacional, bem como a alocação de recursos policiais. Neste sentido, o interesse midiático é crescente quando se trata de famílias ricas e celebridades, sendo que o que ocorre nas áreas já desamparadas pela ação estatal não tem apelo jornalístico. Ademais, o fato de que o crime pode ter sido movido pela homofobia desperta o interesse de veículos e setores sensacionalistas da imprensa. Essa crítica presente na narrativa corrobora o apontamento feito por Massi (2011) de que o poder social da mídia e suas reverberações, inclusive na esfera sensacionalista, são mobilizadas em obras deste gênero contemporaneamente. Ademais, Silva (2016) afirma que:

[...] longe de substituir o papel dos periódicos no suspense criminal, a literatura passa a estabelecer uma relação complementar com o jornalismo. Por um lado, os jornais muitas vezes se apoiavam na ficção para incrementar suas notícias. Por outro, a literatura buscava nas notícias sensacionais os crimes que serviriam de base para suas histórias. (p. 95)

Ou seja, tanto a literatura como o jornalismo, ao tratar de temas relacionados à criminalidade, apresentam uma relação íntima, inclusive de retroalimentação. Assim, destaca-se que embora os crimes sejam semelhantes, o papel das vítimas é relevante no sentido de instigar ou não o interesse da população, da imprensa e, conseqüentemente, do poder público. A desigualdade social, típica de grandes metrópoles brasileiras, é, portanto, tematizada e criticada no romance.

À continuação, apresentamos novo trecho de análise.

Com um movimento, David girou o corpo de Bete e a derrubou no chão de barriga para baixo. O assassino caiu sobre ela com um dos joelhos em suas costas, fazendo força no garrote e flexionando os braços enrijecidos como se estivesse domando um cavalo selvagem [...] O fio pressionava sua garganta, impedia a circulação de sangue e fazia sua cabeça latejar. O ar não conseguia atravessar a barreira do garrote. Pela boca a detetive expelia um silvo áspero e baixo, que diminuía lentamente. David colocou mais força no fio, fazendo veias vermelhas trincarem os olhos de Bete, que ficavam cada vez mais rubros, até congelarem brilhantes com as lágrimas que se acumulavam sob as pálpebras, e que agora escorriam lentamente pelo rosto sem vida da policial. (ÁVILA, 2017, p. 150)

Neste excerto, retirado do décimo-primeiro capítulo do romance, tem-se a violenta e fria descrição da morte de Bete, colega de trabalho e única amiga de Artur Veiga, logo após ela se dar conta de que o assassino do *hacker*, caso que investiga é, na verdade, também, o assassino dos casais, investigado por Veiga. Aqui, a violência é mobilizada de modo a chocar os leitores, que simpatizam com Bete, uma personagem relevante na história, descrita como uma boa pessoa e única amiga do protagonista da história, Artur, o “mocinho” que antagoniza com David, o “vilão”. Cabe mencionar, com base em Todorov (2006), que, pelo menos desde os chamados romances *noir*, os investigadores correm riscos durante suas atividades detetivescas. Nesse sentido, embora Bete não seja a personagem-detetive com atuação mais central na narrativa em tela e, ainda que sua morte choque os leitores e tenha uma esfera de imprevisibilidade por parte destes, o fim trágico de detetives não é uma característica recente ou exclusiva de obras contemporâneas.

As imagens criadas no trecho se acumulam, se arrastam, dando a impressão de que a morte de Bete é lenta e penosa. Isso se evidencia na construção “o fio pressionava sua garganta, impedia a circulação de sangue e fazia sua cabeça latejar”, que funciona como uma gradação da menor ação (pressionar) até a maior e mais cruel (latejar). Isso se comprova, ainda, por meio de descrições cruas da violência sofrida pela agente como em “pela boca, a detetive expelia um silvo áspero e baixo, *que diminuía lentamente*” (grifos nossos), o que indica a lenta e gradual perda de forças que Bete está sofrendo na cena; e no último período em:

Fazendo veias vermelhas trincarem os olhos de Bete, que *ficavam cada vez mais rubros, até congelarem* brilhantes com as lágrimas *que se acumulavam* sob as pálpebras, e que agora escorriam lentamente pelo rosto sem vida da policial. (grifos nossos)

Há, novamente, o emprego da gradação da cor dos olhos da detetive, que assumem a cor do sangue; o congelamento que, catalisado pela preposição “até”, indica o ápice da ação narrada, antecipando a morte da personagem; bem como o “acúmulo” das lágrimas denota essa gradação que, como indicamos, é cumulativa e culmina na morte de Bete, com a imagem de seu rosto “sem vida”.

Cabe mencionar que algumas personagens na narrativa assumem diversos papéis, associados à tríade em tela. Nesse sentido, Bete inicia a obra na posição de detetive policial, como Artur. Entretanto, com o risco assumido

pelos investigadores desde os chamados romances *noir*, Bete, na cena de sua morte, converte-se em mais uma vítima no caminho criminoso de David. O deslocamento do protagonismo dos romances policiais contemporâneos que priorizam as histórias dos criminosos e seus crimes, além do retrato da ineficiência da instituição policial e a consequente impunidade da bandidagem em sociedades desiguais e violentas, como a brasileira, são fatores que operam verossimilhança para a morte da detetive. Ficar entre David e seus objetivos leva a uma punição e, no caso da detetive, à sua morte.

A seguir, apresentamos nosso último excerto de análise.

— Esse é o cemitério onde a minha mulher está enterrada. O detetive me contou sobre os vasos. Como eu disse, a minha mulher iria adorar suas flores. E eu gostaria de ficar ao lado dela. Pode fazer isso?

[...]

Eu vou escolher as flores mais bonitas para o senhor.

[...]

David se levantou da cadeira e entrou na casa. Voltou carregando a arma na mão com o silenciador já na ponta do cano. Olhou para Quintela, que ainda tinha a face voltada para o céu, mas agora com os olhos fechados e a expressão serena de quem aceita a chegada da morte como quem espera um beijo no rosto.

— Está com medo? — David perguntou, com a voz carregada.

— Não. Só estou de olhos fechados porque a última lembrança que quero ter é a do garoto que ainda tenho esperança de que seja feliz, e não do homem que vai puxar o gatilho. David também fechou os olhos. E, dessa vez, não podia culpar o mundo por arrancar mais uma pessoa da sua vida. Dessa vez David teve de aceitar a responsabilidade de ser quem ele decidiu ser. (ÁVILA, 2017, p. 236-237)

No presente excerto, retirado do décimo-sexto capítulo da narrativa, os leitores testemunham o assassinato de Quintela, funcionário do reformatório infantil onde, anos antes, David cumprira pena. Por mais que seja uma cena de assassinato, toda a descrição é metafórica e sutil. Diferente das outras vítimas, Quintela escolhe a morte e a espera de modo sereno, como se fosse receber “um beijo no rosto”, imaginando-se perto de sua falecida esposa: seja no cemitério, com suas cinzas mescladas a um vaso de flores; seja no pós-vida.

Além disso, Quintela é uma personagem que possui uma ligação emocional, um vínculo afetivo com David, o que, de algum modo, desestabiliza o papel tradicional da vítima que é sofrer, sem escolhas e, como

mencionado anteriormente a partir de Massi (2011), seu único sentido em narrativas clássicas era morrer e, com isso, desencadear a ação do detetive. O ex-funcionário do reformatório, portanto, escolhe e não sofre, sendo que, pelo contrário, David é quem parece sofrer o peso das consequências de suas ações e a total responsabilidade pela morte de seu protetor. Nesse caso, David deixa de ser o assassino frio e vítima de um crime traumático para se converter em um criminoso pragmaticamente egoísta, condenado à própria culpa.

Assim, encerramos nossas análises e procedemos às considerações finais.

Considerações Finais

No presente artigo, analisamos a desestabilização do gênero policial clássico, por meio de análises de onze excertos de *O sorriso da hiena*, de Gustavo Ávila, obra policial brasileira contemporânea, publicada em 2017, evidenciando as caracterizações das personagens que compõem a tríade “detetive-criminoso-vítima” nesse romance. Pudemos testemunhar, em nossas análises, um recorte inicial em que observamos como as personagens da obra se entrelaçam, se reconfiguram, indicando que as categorias elencadas na tríade mencionada não são rígidas ou estanques, mas antes, bastante flexíveis.

A partir da delimitação teórico-metodológica e da seleção dos excertos investigados, foi possível proceder a verificação da caracterização de algumas personagens ao longo da obra. No caso de Artur, o detetive, sua atuação é mais fixa e seu caráter é descrito de modo bastante positivo, embora, ao contrário dos infalíveis detetives dos clássicos policiais, como o Dupin de Edgar Allan Poe, ou Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, Artur Veiga falhe e deixe o criminoso principal do romance impune, condenando o coadjuvante uma década depois dos fatos. Sua colega de trabalho, a detetive Bete, perde o lugar de investigadora e termina sua participação na obra como mais uma vítima de David.

Já o psicólogo William desempenha um papel ambíguo, bastante relevante na desestabilização parcial do gênero, atendendo as crianças órfãs em decorrência dos crimes de David e colaborando com a investigação policial, ao mesmo tempo em que é cúmplice dos crimes que ele mesmo ajuda a investigar. No prólogo do romance, enganado por David, termina descoberto e preso, configurando-se como mais uma das “vítimas” de David.

Por sua vez, o principal criminoso da narrativa, David, inicia a obra, ainda criança, como vítima de um trauma tamanho que cria, nele, um desejo

de vingança e um comportamento violento. Vítima das circunstâncias, da desigualdade social, da impunidade (e da corrupção) policial e do trauma psicológico sofrido ao testemunhar o assassinato de seus pais; a violência sofrida desemboca em mais violência quando David, já adulto, decide repetir o crime sofrido por seus pais com cinco casais, usando tudo a seu favor para atingir tal objetivo e descobrir, com base no experimento, a “origem do mal”.

Marcos, por sua parte, no início do romance é um criminoso e assassino, o culpado por deixar David órfão e traumatizado e, por isso, é perseguido por David que decide “fazer justiça com as próprias mãos” e termina morto, queimado vivo, pelo homem que deixara órfão anos antes. Assim, no transcorrer da narrativa, as posições de vítima e/ou criminoso exercidas tanto por Marcos, como por David, se invertem.

No caso das vítimas, além do que já evidenciado, cabe mencionar que o romance ilustra não só os casais assassinados, mas as crianças deixadas vivas, também, como vítimas, sendo que em obras clássicas, apenas quem era assassinado poderia assumir esse papel. Por questão de extensão, não nos detivemos nessas personagens.

Desse modo, concluímos, a partir dos excertos do romance, que há, de fato, uma desestabilização, ainda que parcial, do gênero policial clássico, tendo em vista que a caracterização e as relações estabelecidas entre as personagens tradicionais são inovadoras e possibilitam reflexões não comuns em obras tradicionais, o que testemunha a inventividade do gênero em tela, sempre propício para algum tipo de evolução, seja no nível formal, seja no nível temático.

Reconhecemos, ainda, que devido à extensão do romance e à recorrência da mobilização dessas personagens em outras obras, nossas análises não são exaustivas, podendo novos olhares e perspectivas serem empregados nessa e em outras narrativas, especialmente no que diz respeito ao papel das vítimas, personagens que parecem ser menos investigadas em comparação aos detetives e aos criminosos. Por fim, esperamos que as análises aqui apresentadas possam fomentar novos olhares para a literatura policial contemporânea, especialmente para as desestabilizações que tais obras podem demonstrar em relação a obras clássicas e mais prototípicas do gênero em questão, podendo novas pesquisas serem desenvolvidas com base no instrumental proposto.

O presente trabalho, em sua primeira versão, foi desenvolvido no âmbito da disciplina de Narrativa Brasileira II, do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), câmpus de São José do Rio Preto, sob responsabilidade da Profa. Dra. Marília Corrêa Parecis de Oliveira, a quem agradeço pelas considerações tecidas.

Referências

ÁVILA, G. *O sorriso da hiena*. Campinas, SP: Verus, 2017.

CARVALHO, P. A. “Mattos, Malta ou Matta?: o policial em Aluísio Azevedo”. *Cadernos do CNLF*, v. X, 8., 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/8/13.htm> Acesso 09/03/2023.

EBLE, L. J. A literatura brasileira e a permanência do cânone na academia. *Observatório Itaú Cultural*, 2014, p. 142-153.

FRANÇA, J.; SASSE, P. P. O Fascínio do Crime: João do Rio e as raízes da literatura policial no Brasil. In: VIEGAS, A. C. C.; PONTES JR, G.; MARQUES, J. L. (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 70-91.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetives*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

LEIDENS, A. *Intersecções entre a estética da recepção e o romance policial brasileiro contemporâneo: a elegia do menor pela recepção estética*. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019.

MARQUES, J. L. Um caso em investigação: o gênero policial. In: VIEGAS, A. C. C.; PONTES JR, G.; MARQUES, J. L. (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 221-228.

MASSI, F. *O romance policial do século XXI*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

OLIVEIRA, S. B. A recepção crítica do romance policial no Brasil. In: VIEGAS, A. C. C.; PONTES JR, G.; MARQUES, J. L. (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 138-158.

SILVA, Pedro Puro Sasse da Silva. *Terror e crime na literatura brasileira finissecular*. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.



Capitu, a Gradiva de Bentinho

Capitu, the Bentinho's Gradiva

Reginaldo Oliveira Silva

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), João Pessoa, Paraíba/ Brasil

rginaldo@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-1834-4541>

Resumo: Este artigo é um experimento comparativo entre a análise de Sigmund Freud sobre a *Gradiva* do escritor alemão Wilhelm Jensen e *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Com base na temporalidade da fantasia, em que um evento presente aciona uma lembrança passada e projeta uma produção futura, visa encontrar os pontos de encontro entre os dois textos, a fim de refletir sobre proximidades entre os destinos dos heróis. Neste passo buscará sustentar a hipótese de que, apesar da dúvida e incertezas sobre a traição, Capitu pode ser lida como a Gradiva de Bentinho e, por desvio, a grávida de Casmurro.

Palavras-chave: Machado de Assis; Sigmund Freud; Gradiva; Dom Casmurro.

Abstract: This article is a comparative experimente between Sigmund Freud's analysis of the *Gradiva of the* German writer Wilhelm Jensen and *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Based on the temporality of the fantasy, in which a present event triggers a past memory and projects a future production, it aims to find the meeting points between the two texts in order to reflect on the proximity between the destinies of the heroes. In the step he will seek to support the hypothesis that, despite the doubt and uncertainties about the betrayal, Capitu can be read as the Gradiva de Bentinho and, by detour, Casmurro's pregnant.

Keywords: Machado de Assis. Sigmund Freud. Gradiva. Dom Casmurro.

1 Introdução

Num ensaio de 1908, “O poeta e o fantasiar”, ou “Escritores criativos e o sonho diurno”, a depender da tradução, Freud (2018) situa a literatura ao lado dos sonhos diurnos e da fantasia, e aproxima, apesar de distintos, o brincar da criança e o fantasiar do poeta, com o apoio à linguagem, em que *Spiele*, brincadeira/jogo, ajuda a formar as palavras, *Lustspiel*, a comédia,

Trauerspiel, a tragédia, e *Schauspieler*, os atores que as representam. Sugere ele que, para a criança, brincar é o essencial em sua relação com o mundo, e, à medida em que ela cresce, esta atividade torna-se fantasiar. A literatura seria, nesta analogia, uma forma de fantasiar, conseqüentemente, uma realização de desejo (Freud, 2018, p. 57), a qual implica três tempos: uma vivência no presente evoca uma lembrança passada ou infantil e, juntas, criam uma situação no futuro (FREUD, 2018, p. 58).

Colocar lado a lado ambas as atividades humanas, em que o adulto que escreve cumpriria função semelhante à criança que brinca, reside em que, daí, já é possível traçar, entre muitos outros, um fio que aqui permitirá relacionar literatura e psicanálise ou de como pode se servir o exame de um texto literário dos métodos da psicanálise. Ou seja, se a criação de um poeta tem a mesma estrutura da de um sonho diurno, à compreensão de uma obra ou mais de um autor, bastaria remeter à lembrança de uma vivência passada. O texto literário seria o resultado, logo, a situação ligada ao futuro dessa junção, dessa ponte entre o hoje e o ontem.

Noutra linha, em *O delírio e os sonhos na Gradiva*, de 1907, Freud, ao pretender aplicar as técnicas de interpretação do sonho, sugere ou aprofundar-se num caso especial, e examinar os sonhos criados por um autor, ou juntar todos os exemplos em obra de diferentes autores. Ao optar pelo primeiro caminho, desenvolve uma possibilidade de apropriação do ficcional, a qual consistirá em examinar os personagens e assim decifrar os aspectos da sua psiquê, mas não deixa de lançar mão do evento presente, como em 1908. No entanto, ao final da empreitada, dá-se conta de que também seria válido buscar nas obras a configuração dos achados que fez em indivíduos neuróticos (como ele fará com os sonhos, os chistes, os lapsos, as neuroses) também nos escritores, ou seja, indagar sobre “a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu forma a sua obra” (FREUD, 1915, p. 120).

Esse segundo método, que se volta para a vida do escritor, aproxima-se do que se infere de “O poeta e o fantasiar”. Combinados, permitem encontrar na psicanálise meios para a análise literária, tanto na analogia com o brincar e o fantasiar, e os três tempos da fantasia, quanto na investigação da trama narrativa. Duas perspectivas as quais poderiam ser resumidas em dois métodos: ou analisar o texto, apoiando-se nas técnicas da psicanálise de investigação do inconsciente, ou buscar na vida do autor o elemento que explicaria as suas

escolhas na composição da narrativa e construção das personagens¹. Num método, trata-se da aplicação da psicanálise à compreensão de uma obra ou à investigação de uma obra ou do todo dos trabalhos de quem escreve, tendo em conta um aspecto ou acontecimento da sua vida. No entanto, em ambas, o que está em jogo é a estrutura anunciada em 1908, que pode ser aplicada a qualquer texto, mesmo que não se leve em conta a vida do autor.

Trata-se aí de investigar qual evento, no presente, teria mobilizado a personagem, e não o escritor, de um texto literário, com o qual estaria amarrada toda a trama subsequente. Uma subversão, por assim dizer, do uso que a psicanálise comumente faz da literatura, de modo que, antes, se possa tomá-la como “subsídios”² suscetíveis ao escavamento de sentidos que somente a metodologia psicanalítica de investigação do inconsciente poderia fornecer. Ao adotar tal perspectiva, torna-se plausível uma leitura do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, a qual se daria, em analogia com *Delírio e sonhos na Gradiva*, de Sigmund Freud, sem que se leve em conta a vida do escritor brasileiro, ao contrário, atentando tão somente para o evento que irá tecer

¹ Se o primeiro teria sido empregado em *Delírios e sonhos na Gradiva*, em que ele busca, com a análise do texto literário, respaldar os achados da teoria psicanalítica, a exemplo dos conceitos que intitulam o ensaio, mas também como esclarece alguns pontos sobre a repressão. Com o segundo, Freud analisa as relações entre a vida de um autor e sua obra, a exemplo de *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci, Dostoievski e o parricídio*, ou mesmo em “Uma lembrança de infância em *Poesia e verdade*”, onde empreende especulações sobre J. W. Goethe. Exercícios do primeiro tipo, talvez constituam ainda o empreendimento de Lacan no “Seminário sobre *A carta roubada*”; do outro, são exemplares as interpretações da obra de Franz Kafka.

² É o que planeja Cleuza Rios Passos em *As armadilhas do saber*, para quem “a presença e transmutações de conceitos e procedimentos psicanalíticos em textos de prosa, da lírica (canção popular) e do teatro da literatura brasileira” permitiria pensar subsídios psicanalíticos para a interpretação literária (PASSOS, 2009, p. 13). Compreender a teoria psicanalítica como “subsídios” seria uma maneira de evitar “reduzir o literário a exemplos da psicanálise” (PASSOS, 2009, p. 14), comum em Freud e Lacan, que fazem da ida ao literário a oportunidade para confirmar ou exercitar a clínica ou os conceitos e métodos da psicanálise em personagens fictícios ou escritores. Em se tratando das confluências entre os dois saberes, a crítica literária deveria liderar a análise, de modo que possa se servir, ao invés de servi-la, da psicanálise. Daí, no presente exercício crítico-literário não se tratar de investigar o inconsciente nos textos indicados, o que demandaria outro manejo da psicanálise na literatura. Sobretudo coloca-se em questão em que medida os recursos da metodologia de investigação do inconsciente tornam possível auxiliar, ou ampliar, a investigação do sentido de um texto literário ou a estrutura na qual assenta a trama narrativa.

a trama dos sucessos e infortúnios da personagem do romance, a saber, na *Gradiva*, o encontro de um baixo-relevo durante uma viagem a Roma, em *Dom Casmurro*, a denúncia do amor entre Bentinho e Capitu, também nomeado, como bem lembrou Roberto Schwarz (1994), “uma grande dificuldade”.

Não constitui de todo essa empreitada, é válido ressaltar, uma novidade, tenha-se em mente a fortuna crítica existente nesta linha de investigação das obras do autor brasileiro, conforme inventariada por Antônio Cândido (1977) e Cleuza Rios Passos (2009). No entanto, tal acervo, e mais as análises que não têm em vista uma crítica psicanalítica, não impede que se possa apresentar mais uma reflexão que àquele venha a se juntar, ou seja, fazer o reclame à reflexão, ao evocar as possíveis aberturas de sentido quando se maneja a psicanálise no exame literário. É neste espírito que aqui se propõe, não sem antes, à semelhança do gesto humilde de Freud quanto a algumas das suas investidas no campo da literatura (Chaves, 2018), solicitar escusas e permissões para propor um exercício de aplicação da psicanálise à leitura de *Dom Casmurro*. Uma análise que pretenda problematizar, à luz do texto de Freud sobre a *Gradiva*, alguns dos seus aspectos, sob a perspectiva de que, nessa analogia, Capitu seria a *Gradiva* de Bentinho, apesar de tudo o que parece testemunhar as memórias de Casmurro, o narrador. A seguir neste propósito, indicar, segundo o modelo da fantasia, o evento que costura a narrativa e faz do passado objeto de análise de Bentinho.

2 O lugar da “denúncia” na trama de *Dom Casmurro*

Em “Esquema de Machado de Assis”, Antônio Cândido (1977) aproxima o método de Machado de Assis do de Freud, ou da psicanálise, que melhor transparece com uma geração de críticos que teria início nos anos 1930, e a abordagem propriamente psicológica do escritor brasileiro aí inaugurada. Trata-se de convidar à leitura do escritor “com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal” (CÂNDIDO, 1977, p. 20), atentar para o que parece raro à luz da superfície, que revelaria as camadas mais profundas da alma, permitindo, por conseguinte, trazer à tona o “homem subterrâneo” (CÂNDIDO, 1977, p. 20). Também nesta época, ele se revelaria “um criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo (CÂNDIDO, 1977, p. 21). A esses aspectos somam-se ainda o estilo elíptico, incompleto, fragmentário, a busca por “sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela

banalidade” (CÂNDIDO, 1977, p. 22). A técnica seria, portanto, a de “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida... ou de estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir que o ato excepcional é normal, e o anormal seria o ato corriqueiro” (CÂNDIDO, 1977, p. 23).

Sabe-se que a psicanálise confere atenção privilegiada aos pequenos acontecimentos, os quais dão notícia do inconsciente, daí o interesse especial pelos chistes, os ditos espirituosos, os sonhos, os lapsos, os esquecimentos de nomes. Freud o exprime na afirmação de que a

psicanálise não pode se gabar de jamais ter se ocupado de ninharias. Ao contrário, geralmente constituem objeto do seu exame aqueles eventos modestos, descartados pelas demais ciências como demasiado insignificantes – o refugio, por assim dizer, do mundo dos fenômenos. (FREUD, 2014, p. 33-34)

É também o que ele afirma em *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, onde um pequeno erro na anotação em diário da hora da morte do pai, no seu dizer, “uma coisa de nada”, seria de todo interesse para o psicanalista, para quem “nada é pequeno demais [...] sendo manifestação de processos psíquicos ocultos” (FREUD, 2013, p. 193).

A técnica de Machado de Assis, a considerar o entendimento de Antônio Cândido, seria condizente, nesse ponto, com a psicanálise, o que também se observa nos exemplos de casos que o crítico literário a seguir empreende, abordando temas como o problema da identidade, a relação entre o fato real e o imaginário, o sentido do ato ou, mesmo, mais diretamente evocando Freud, os lapsos, com os quais se revela o profundo da alma ao leitor, ou, leitura que o crítico privilegia no escritor, a “transformação do homem em objeto do homem”. Para os fins aqui propostos, digno de nota é o que ele diz sobre *Dom Casmurro*. Neste, trata-se, com relação ao ciúme, de uma indecisão quanto ao que acontece e o que se pensa ter acontecido, do mesmo modo que razão e loucura são reversíveis, dirá Cândido (1977, p. 25). Sob a hipótese de que Capitu não traiu Bentinho, afirma ainda não ser importante se verdadeira ou falsa a traição, pois o desfecho seria o mesmo, a saber, a destruição da sua casa e da sua vida, a considerar a ambiguidade tanto gnosiológica quanto psicológica com a qual Machado conduz a trama (CÂNDIDO, 1977, p. 25-26).

Essas pontuações iniciais de Antônio Cândido já preparariam o caminho para pensar, desde a psicanálise, o texto do brasileiro, uma vez que entre a sua técnica e a da psicanálise parece existir certa proximidade. No entanto, o exame empreendido por Cleuza Rios Passos (2009) traz uma perspectiva outra, a qual será de interesse da reflexão aqui proposta, já que se trata de uma leitura de *Dom Casmurro*. O ciúme, que é o tema abordado no romance, e a indecisão sobre o real e o imaginado, que dá sustentação aos cálculos de Bentinho, ganham em densidade, quando se amarra toda a trama ao acontecimento desencadeador dos esforços do herói para se desvencilhar da promessa que definiria o seu destino desde a infância, a saber, a denúncia feita pelo agregado, José Dias. O que doravante entra em jogo são os desdobramentos que dela se seguem, ao colocar em andamento, não apenas as investidas do herói, sobretudo, porque designa a urdidura do romance. Note-se, ainda, que é o próprio narrador que confere essa centralidade, ao, no propósito de fazer emergir as reminiscências, evocar, no seu dizer, a “célebre tarde de domingo, que nunca me esqueceu” (Assis, 1997, p. 4), não à toa é da denúncia que se trata no capítulo seguinte.

A autora, depois de fazer aproximações entre Machado de Assis e Freud, tais como ser aquele o primeiro escritor brasileiro a chamar a atenção dos interessados nos traços psicológicos de personagens fictícios (PASSOS, 2009, p. 23) e a coincidência dos detalhes da publicação de *Dom Casmurro* e *A interpretação dos sonhos* – ambas foram escritas em 1899 e somente publicadas em 1900 (PASSOS, 2009, p. 25); fazer alusão ao interesse de Machado pela interioridade, pelos mistérios da alma (Passos, 2009, p. 24); e, por fim, reproduzir, à semelhança de Cândido, o inventário da crítica sobre o escritor, sugere o seguinte: à guisa de metodologia da leitura de *Dom Casmurro*, observar as “falas cristalizadas e paradoxalmente ambivalentes para a economia textual” (PASSOS, 2009, p. 35). O que significa adotar como eixo interpretativo a “denúncia” e dela extrair o fio condutor que rege toda a trama do romance, inclusive a indecisão final que o encerra, a saber, se a Capitu de Matacalvos era a mesma da Glória; se na amiga de infância já habitava a mulher com quem se casara e de quem, posteriormente, passa a desconfiar.

A trama assim reconstruída em seus aspectos mais gerais teria como fio condutor a revelação, feita por José Dias, do amor existente entre Bentinho e Capitu, o que, para o adolescente, significa ter de abandonar a promessa materna e lançar-se à consumação do amor ao qual doravante está destinado. As palavras do agregado seriam “o veículo de uma linguagem

cristalizada que adentra Bentinho [...] trabalha-o no sentido de despertar-lhe a demanda amorosa e a desconfiança” (PASSOS, 2009, p. 36). Eis o significado do que fora revelado, o qual teria também o sentido de dividir, nas reflexões do narrador, a vida até ali vivida pelo garoto. Como se necessitasse, ante o que naquela tarde chega a sua consciência, compreender a si e o amor recém-descoberto, diz Bentinho, então maduro e Casmurro:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia [...] Agora é que eu ia começar a minha ópera. (ASSIS, 1997, p. 13)

Ao servir-se das sutilezas do método psicanalítico, do modo como se cristalizam as palavras, foi possível encontrar para a narrativa o seu enlace mais preciso – como se viu, enlace que a própria narrativa dispõe. Se a voz de José Dias marca esse início, abre um limiar que daria significado a um antes cujo depois caberia a ele tornar realidade. A verdade ali enunciada, apesar de escutada ao pé da porta, também iluminaria o sentido das brincadeiras com Capitu quando ambos eram crianças. O que se inscrevia entre eles era um amor ainda fora da linguagem, do simbólico, dali em diante tornado possível. Assim foi a interpretação do antes, que ocupou por algum tempo Bentinho, pois o amor, que já existia, ainda não teria sido nomeado – e eis o significado da escuta/leitura que Cleuza Rios Passos faz ao, no seu dizer, revisitar *Dom Casmurro*.

3 Capitu, a Gradiva de Bentinho

Se a denúncia muda a vida do garoto, a considerar as reflexões que faz sobre si, logo, se permite a sua entrada no palco, também aí se encontra a estrutura do fantasiar, cujas consequências para a leitura do romance poderiam levar mais adiante. Um acontecimento presente conduz Bentinho à reflexão sobre o passado, embora recente, e aos planos para o futuro, os quais incluem desfazer-se da promessa de ir para o seminário. Mais que fala cristalizada, as palavras do agregado ganhariam uma ampliação de sentido caso sejam lidas a partir desta estrutura. E, neste ponto, reside o exercício comparativo com o texto de Freud *O delírio e os sonhos na Gradiva*. Os passos de Bentinho seriam semelhantes aos do herói do romance alemão lido por Freud, Robert Hanold, em que uma ação atual evoca o passado e costura o porvir, não sem que algumas travessias tenham eles que superar.

A fim de tornar mais claro do que aí se trata, válido será, antes de adentrar na analogia, buscar noutra texto de Freud (2010) como ele faz agir essa estrutura em suas análises, a exemplo de *O homem dos lobos*, onde analisa a neurose infantil de um adulto que, no momento, tratava do aparecimento de sintomas neuróticos. O importante aqui, para os fins buscados, é considerar como um evento pretérito é ativado por um sonho, e assim situar melhor o sentido da denúncia. Quando criança de colo, teria o paciente presenciado o coito a tergo dos pais, mas o que ali testemunhara apenas se inscreveu em sua psiqué, sem que no fundo tivesse qualquer significação. Em idade posterior, surge o sonho com os lobos, o qual descreve que, estando ele deitado no berço, avistava pela janela, numa árvore, em posição de ataque, cinco ou seis lobos. No entender de Freud, o sonho teria o sentido de fazer entrar na linguagem, no simbólico, a cena do coito anteriormente testemunhado, mas não sem a intervenção da censura. O sonho, posterior, remetia ao que Freud irá denominar cena primária, agora traduzida de forma disfarçada ou distorcida, conforme se apreendeu com as técnicas de interpretação dos sonhos ou de quaisquer fenômenos do inconsciente.

Como acontecimento posterior, o sonho viria a ajudar a interpretar eventos ocorridos como efeitos que ainda não se inscreviam de forma consciente, mas já atuavam nas investidas do garoto. Ou seja, o sonho, ao traduzir, por meio da distorção onírica, a cena primária, permite ao Freud analisar o que teria se passado no intervalo entre a do coito a tergo e a do sonho com os lobos e, assim, estabelecer o vínculo entre as duas experiências. Nesta mesma toada, a revelação do amor entre Bentinho e Capitu permite àquele interpretar e analisar as brincadeiras infantis como um amor que entre eles se produzia, mas não de forma consciente, apesar de muitas dessas ter a ver com os ensaios do menino para a vida sacerdotal que o aguardava. À semelhança de Freud, o narrador produz o enlace entre denúncia e amor de infância, e confere melhor densidade à mudança de sentido com a pontuação de José Dias, do mesmo modo que houve, conforme reconstrói Freud, com o homem dos lobos após o sonho.

É o que também se observa no exame³ que Freud faz de *Gradiva*, romance publicado em 1903 pelo também alemão Wilhelm Jensen. Nele,

³ Como exercício de psicanálise aplicada, conforme o entende Paul Ricoeur (1977), trata-se neste texto de fazer uma analogia com o sonho, principal caminho para se chegar ao inconsciente, no qual Freud, em vez de analisar sonhos de indivíduos reais, investiga “os

encontra-se esta relação entre uma vivência do presente e outra do passado, ao qual aquela remete, não sem que haja o atravessamento da repressão, logo, dos deslocamentos ou dos desvios característicos da produção dos sonhos e outras formações consideradas do inconsciente. É o que informa de início o enredo. Numa viagem para Roma, o arqueólogo Norbert Hanold encontra num baixo-relevo a representação de uma moça que caminha num passo muito peculiar, a qual ele nomeia Gradiva, aquela que marcha (ou que caminha).

Esse ponto de partida desencadeia toda sorte de aventuras para o herói, cujo propósito seria o de decifrar o sentido que aquele evento teria para si. Trata-se de um sonho produzido logo em seguida ao retorno para a Alemanha (Freud, 2015, p. 22), no qual ele estava em Pompeia, exatamente na época em que a cidade teria sido destruída pelo Vesúvio. Como testemunha da destruição, o herói avista a Gradiva caminhando e conclui que ela seria sua contemporânea. Não sem antes traçar o perfil do personagem – de tradição familiar, predisposição à ciência, estudioso da antiguidade, mas também, capacidade extrema e vivaz de fantasiar, em sonho e em vigília –, Freud nele observa a predisposição para o delírio. Se o encontro do baixo-relevo serviu de motivo para a produção do sonho, este o leva à segunda viagem, sob o pretexto de se sentir um prisioneiro – analogia que ele faz com o pássaro, cujo canto escuta ao despertar do sonho.

É assim que, num constante desenvolvimento do delírio, encontra ele a Gradiva nas ruas de Pompeia, sendo que, na verdade, a moça com quem esbarra é uma amiga de infância, de nome Zoé, sua vizinha, com quem em tempos remotos mantivera proximidade e amizade. Deste encontro, conclui que se trataria de um fantasma do meio-dia, mantendo-se, assim, na lógica do delírio (FREUD, 2015, p. 31), ao ajustar a moça real à imagem de mármore (FREUD, 2015, p. 32). Os desafios para a sua psiqué se avolumam, apesar de cada “prova de realidade” que a ele se apresenta. Até que, num experimento,

sonhos que jamais foram sonhados realmente”, mas “imaginados por escritores e atribuídos a personagens inventadas numa narrativa” (FREUD, 2015, p. 14). Daí, a importância que ele irá delegar aos escritores, qualificando-os como “aliados valiosos”, por saberem “numerosas coisas do céu e da terra, com os quais nem sonha a nossa filosofia” (Freud, 2015, p. 16). Embora o interesse aí desperto, e em especial pelo romance do seu conterrâneo, tenha o sentido de buscar na narrativa contribuições para a psicanálise, apresenta-se, também, uma possibilidade de inverter os rumos, indagar pelo modo como a análise literária pode se servir da psicanálise.

toca a mão da garota, desfazendo, com isto, a ideia de que se tratava de um fantasma, pois, se ali estava uma mão real, a dona desta prontamente o repreende pelo abuso (FREUD, 2015, p. 41), tornando indiscutível a tolice de acreditar que lidava com um fantasma de Pompeia (FREUD, 2015, p. 42-43).

Neste ponto reside o momento em que se desfaz o delírio, ou começa a se desfazer, mas também se revela o malogro da crença em fantasmas. Ora, se até então predominava a ideia de que, a despeito da razão e da formação racional do homem de ciência, não existiam fantasmas – e todo o espanto aí reside –, a experiência joga com essa perspectiva de uma crença há muito superada parecer então refutada⁴. Com a prova de realidade, de que aquela que ele acreditava ser uma moça de Pompeia do passado, na verdade, era a sua vizinha da frente na Alemanha, em cuja casa havia um pássaro numa gaiola, desfaz-se, portanto, o espanto com o inusitado, logo, retoma-se o fio da racionalidade perdida.

No entanto, e eis o ponto em que a psicanálise expande as possibilidades abertas pelo texto literário no exame empreendido por Freud, o que aí se revela é a experiência, não apenas da conexão entre vivência do presente e outra do passado, sobretudo, o mecanismo que promove o esquecimento de uma experiência vivida na infância. Em vez de esgotar a análise apenas na tomada da razão e, do que se segue, a revelação para o herói de que ele confundira a Gradiva da Pompeia de 2000 anos atrás com a Zoé, viva e atual. Freud explicará essa confusão evidenciando que ela se torna possível caso se pense a partir dos conceitos da psicanálise, principalmente o da repressão⁵.

⁴ Digno de nota, neste ponto, é a proximidade com o texto de 1919, *Das Unheimlich*, onde Freud explica a experiência do infamiliar (em algumas traduções, o estranho ou o inquietante) como a contestação momentânea das crenças superadas pelo adulto em sua despedida da infância, entre as quais a da existência de fantasmas, que a ciência ou a razão aos poucos submete à prova de realidade.

⁵ Note-se, aqui, que a intenção de Freud de estudar os conceitos da psicanálise em textos literários, caso se coloque a literatura em primeiro plano, pode ser subvertida a fim de melhor servir-se a crítica literária da investigação psicanalítica. Se o desfecho do delírio se dá com a prova de realidade, e daí a oportunidade de ampliar e melhor explicitar o conceito de repressão, para a literatura é interessante levar em conta que o passo dado por Freud significa que o romance não se reduz a uma história de fantasma. Assim como Freud explora mais que uma simples constatação da realidade, a crítica literária também viria a se beneficiar ao levar em conta o método com o qual o psicanalista analisa o texto e neste vê mais do que está impresso.

O que vem a ser reprimido, lá na infância, é acionado pelo baixo-relevo, mas tal como ocorre nos esforços do inconsciente tornar-se consciente, o qual não se dá senão sob algum disfarce, em vez de conduzir à lembrança esquecida, logo, ao amor reprimido, produziu o delírio. Com este revelado, Freud (2015, p. 46) faz as associações entre as experiências atuais e as equivalentes às vividas pelos personagens quando crianças, de modo que as fantasias seriam recordações transformadas, cujas fontes estariam nas informações que a Zoé a ele fornece por ocasião da descoberta de que ela era real. O que esclarece, portanto, a trama, para além do fantasma revelado, Freud (2015, p. 50) o examina, neste ponto, a partir do conceito de repressão, o qual consiste em banir para o esquecimento o vivido, de tal modo que as fantasias se tornam derivados (ou deslocamentos) das recordações esquecidas.

A repressão, portanto, seria, aqui, dentre outros, o recurso da psicanálise que serviria para ampliar o exame de um texto que poderia tão somente ser pensado como história de fantasmas. E daqui as pontes que podem ser construídas quando se compreende que na repressão se trata de soterramento, numa analogia entre uma cidade antiga que sobrevive sob as reconstruções futuras. E como vão se cruzando estes elementos e permitindo formações várias, tais como a do delírio ou da fantasia. A exemplo do nome Gradiva, que significa aquela que anda, e o sobrenome da Zoé, Bertrang, a que brilha ao andar. A própria atividade do arqueólogo serve de exemplo para Freud (2015, p. 59), pois, segundo defende ele sobre o reprimido, este, ao retornar, vem do próprio elemento repressor. Hanold se afasta da vida sexual para se dedicar à arqueologia, e será desta que o reprimido retornará, pois o seu interesse por mulheres de mármore, que serviu para soterrar o interesse pelas reais, é o meio que o amor infantil reprimido utilizou para tornar-se consciente.

A repressão designaria o núcleo que reúne a viagem, o delírio e o conjunto dos eventos, pois Zoé seria a garota vista caminhando imediatamente após o sonho, que o teria retirado do apartamento. Se, por um lado, confirmaria o sonho que ela seria contemporânea sua, por outro, termina por resultar na fuga, a viagem, conseqüentemente, a resistência ao erotismo e a vitória da repressão. No entanto, o mais curioso é que a iniciativa do arqueólogo é, ao mesmo tempo, fuga da Zoé, para encontrá-la como Gradiva, em Pompeia. De tal modo que em vez de impulsionar para a viagem, antes, nesta busca, trata-se de se afastar do que ali se revelara. E, no sonho seguinte, Zoé tentando capturar

um lagarto, todo o conteúdo erótico e a intenção de casar/namorar com ela se manifesta. Ponto em que Freud empreende as análises que lhe são costumeiras na decifração do desejo disfarçado no sonho (FREUD, 2015, p. 87).

A considerar a posição ocupada pelo sonho dos lobos e o de Hanold, que desencadeiam tanto no sentido de compreender o que ainda não está na linguagem, mas pressiona para adentrá-la; posição que tanto explica o que se inscreve antes de um passado vivido – o amor reprimido de Hanold por Zoé ou o coito a tergo testemunhado pelo homem dos lobos –, que retorna mediante, nos dois casos, um sonho. Por esta via, entende-se melhor a chave de leitura proposta por Cleuza Rios Passos e permite ir além de. Ao situar as palavras do agregado no centro desencadeador do que doravante se passa no romance, e a ampliação permitida quando se examina o texto literário com a lente da psicanálise, noutras palavras, com a metodologia de investigação do inconsciente, ou, no caso presente, a partir do ensaio de 1908, “O poeta e o fantasiar”.

Tem-se, assim, a cadeia significante, pode-se dizer também, os deslizamentos das associações possíveis das ideias substitutas em Freud, cuja função reside em manter reprimido o amor. Por estar ainda sob a influência da promessa da mãe, o amor de Bentinho e Capitu teria destino semelhante ao de Hanold e Zoé, não fosse a denúncia de José Dias, não pela arqueologia, mas pela teologia. Bentinho se lança nesta cadeia significante (PASSOS, 2009, p. 37), definindo assim as suas ações, as quais oscilam entre dois tempos, o da denúncia e o do ciúme (PASSOS, 2009, p. 39).

Mas é possível ir mais além e desbravar outros elementos do romance a partir daí, uma articulação que permite, na denúncia, encontrar outros encadeamentos, tais como a acolhida da denúncia por Bentinho, que refaz a sua relação com a Capitu, situando-a no centro dos acontecimentos não só da narrativa, mas também da sua vida de até então, o que estabelece um antes e depois – o antes, a ações de Bentinho em conformidade com a promessa de ir para o seminário, e o depois, as tarefas que teria de empreender, primeiro, para se desfazer da promessa, a exemplo das brincadeiras em que celebra a missa ou faz a comunhão com doces; em seguida, para consumir o amor então descoberto, tornado consciente. A denúncia teria o mesmo papel que, para Hanold, o arqueólogo, teve o encontro da gravura a qual nomeou Gradiva, ou seja, tornou possível o reconhecimento de um amor fadado à repressão. E eis o sentido de aqui afirmar ser a Capitu a Gradiva de Bentinho.

Da mesma maneira que a denúncia tornou consciente um amor que vinha se desenhando nas brincadeiras infantis entre Bentinho e Capitu, o mesmo teria se dado com o encontro com a Gradiva. Se esta remeteu Hanold para o amor infantil esquecido, logo depois se saberá que reprimido, a denúncia lança Bentinho, inicialmente, às memórias com a Capitu, reinterpretando este momento como um amor que ali começava, mas do qual nenhum dos dois sabia. O sonho de Hanold, que o leva novamente a Roma e depois a Pompeia, teria o sentido de fazer entrar na consciência o reprimido, no entanto, ele empreende uma fuga, que acaba levando-o ao encontro do que pretendia fugir. Com Bentinho, ao contrário, permitiu-lhe evitar destino semelhante.

Este antes e depois corresponderia, portanto, à relação entre presente e passado – em Hanold, o encontro da figura de baixo-relevo; em Bentinho, a denúncia. A análise de Freud segue até o ponto em que o fantasma se revela uma moça real, um amor esquecido da infância, ocasião em que o psicanalista revisa o conceito de repressão, e se descobre o amor e a solução do reprimido – segundo os interesses da clínica psicanalítica, um modelo de cura empreendida pela própria Zoé. Por outro lado, quanto ao Bentinho, a denúncia serviria para impedir que um amor então florescendo servisse de empecilho à consumação da promessa, mas que, pela artimanha do herói brasileiro, malogra. O que aí se passa é que o amor que se destinava a ser reprimido não o foi, e a denúncia teria, neste sentido, um efeito que destoa da história de Hanold. Se com este a arqueologia serviu para reprimir o amor, naquele, a fala do agregado impediu tal destino pelo sacerdócio.

Ao que parece, a comparação, neste ponto, teria um sentido invertido. Não tivesse Bentinho ouvido a conversa da família atrás da porta, certamente o seu amor por Capitu teria sucumbido à repressão. A denúncia mantém, portanto, a sua centralidade no romance, no entanto, opera o contrário do que ocorre com o arqueólogo. Se para este o desfecho e a consequente solução da repressão se dão mediante o reconhecimento da existência real da Gradiva, a sua vizinha e amiga de infância, Zoé; com Bentinho, as coisas se passam de modo diferente. Não sendo o seu amor por Capitu reprimido em função do cumprimento da promessa, outro revés se apresenta, se não no início, conquanto todos os esforços dos agregados da família para separar os amantes (BOSSI, 2007), que também contribuem para a repressão, o que se passa na continuidade dos fatos narrados, o seu desfecho, parece permitir manter-se na senda da empreitada comparativa. Se não foi reprimido no

início, parece que, ao final, com a certeza incerta da traição de Capitu, cedeu ao fracasso. Neste lugar, entra o ciúme, que viria a se juntar à promessa e às intrigas, como elemento desencadeador do trabalho tardio da repressão.

4 Capitu, a grávida de Casmurro

Neste ponto, a fim de argumentar de que maneira, por outros meios e desvios, teria continuidade o exercício comparativo aqui pretendido, digno de atenção será a virada interpretativa empreendida por Roberto Schwarz no ensaio “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, o qual permitiria manter-se na perspectiva de que Capitu é a Gradiva de Bentinho, e ao tomar esta linha de argumentação, e por deslocamento – no caso, de uma letra –, que Capitu é a grávida de Casmurro. Trata-se para o teórico de voltar a desconfiança contra o próprio Bentinho, a qual se sustentaria numa terceira leitura por ele empreendida, das quais a que torna suspeito e réu “o próprio Bentinho Santiago na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher” (SCHWARZ, 1994, p. 361). “Ao transformar o acusador em acusado” (SCHWARZ, 1994, p. 362), elabora o desvio que desloca a questão final, se a Capitu era “pérfida desde sempre ou só depois de casada” (SCHWARZ, 1994, p. 365), que assegura ao narrador a resposta desejada sobre as dúvidas que faz pesar sobre a heroína, para o lado de Bentinho. Se Casmurro indaga se a Capitu adulta e casada da Glória já habitava a pele da adolescente de Matacavalos, Schwarz propõe sustentar a hipótese de que o “o ciumento da Glória já existia pronto e acabado no menino de Matacavalos” (SCHWARZ, 1994, p. 367).

Se, em face da suspeita devolvida ao acusador, aplica-se a ideia aqui proposta de que Capitu seria a Gradiva de Bentinho, logo, a moça que o liberta da vida clerical, é possível ao argumento de Schwarz acrescentar a concepção das palavras cristalizadas. A questão residiria, portanto, na maneira como, entre a denúncia e os primeiros sinais do ciúme – José Dias informa a Bentinho que Capitu estaria quase a se casar, com tantos peraltas a rondar a sua janela –, sempre no propósito de resolver a “grande dificuldade”, o agregado insere o elemento de suspeita que caracterizará os “olhos de ressaca” como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, p. 53).

A questão consistiria em indagar se o olhar de Capitu assim caracterizado não se cristalizaria, assim como a denúncia, de tal modo que pudesse retornar capítulos depois, por ocasião da morte de Escobar. O

destaque dado à voz do agregado na leitura de Cleuza Passos permitiria, somado à ideia de que, na analogia aqui proposta, Capitu é o amor de infância do Bentinho adolescente que escapou à repressão, sustentar a hipótese de que, desde sempre, na suspeita da traição, sempre se trataria de Bentinho, e não da Capitu, quando se manifesta a dúvida sobre se na adolescente já estava a adult(er)a. No deslocamento proposto por Roberto Schwarz, é o ciumento que já habitava o menino. Tal hipótese ganharia um mais de sentido caso se observe os momentos nos quais se constroem a certeza da traição, pois a dúvida pesa apenas sobre a índole da Capitu.

No primeiro momento, nas palavras de José Dias, que já fizeram entrada na mente de Bentinho, logo, cristalizaram-se, o olhar de Capitu é assim descrito: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim, de cigana oblíqua e dissimulada”. Se a denúncia o faz examinar as brincadeiras de infância e nestas encontrar o amor já manifesto, mas ainda não consciente; a definição do olhar, o leva a examinar os olhos de Capitu, neles buscando a cigana oblíqua e dissimulada. Às palavras de José Dias junta-se o olhar de ressaca, o qual será esquecido por um tempo até que retorne, segundo Cleuza Rios Passos (2009, p. 35), como inquietante, ou *Unheimlich*, o infamiliar de que Freud se ocupa em 1919. Não seria de todo incorreto afirmar que aí residiria um deslizamento ou deslocamento da denúncia, à qual se acrescentaria e daria razão aos delírios posteriores de Bentinho – à diferença da Zoé, que tirou o arqueólogo do delírio, Capitu não obteve êxito igual.

Tanto é assim que ele retorna no velório de Escobar, como a evocar, na Capitu da Glória, a de Matacavalos. Ao examinar os olhos de Capitu, Bentinho assim os define, já repercutindo em si o dito do agregado:

[a ressaca] é o que me dá a ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas [...] mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.

É o mesmo olhar que retorna, observando que, diante do caixão do morto, Capitu, a fitá-lo com os olhos “grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã”.

Os olhos de ressaca que preparam os primeiros anúncios do ciúme é também o que será evocado em meio à suspeita de traição que levará a todos à ruína. Se, de início, a descrição que Bentinho dele faz tem o sentido de explicar o amor-fascínio pela Capitu, subterrâneo às palavras do agregado, que mobiliza Bentinho a investir contra o destino para o qual era educado, inclusive nas brincadeiras de infância, corria, por desvios e deslocamentos, o olhar que desencadearia a dúvida sobre se, nos termos de Antônio Cândido, era real ou imaginária a traição⁶. Ou seja, haveria aí duas denúncias: a do amor dos dois, mas também o olhar suspeitável, o qual toma da primeira a sua força, já que vinda do mesmo que percebeu que mais que amizade havia entre eles um amor que tendia a se fortalecer. Em se tratando de um deslizamento, pode-se sugerir a hipótese de que os “olhos de ressaca” seriam a interpretação de Bentinho, sob a influência do agregado, que, se a princípio a ele serviu para reforçar o seu amor, em seguida, retoma o sentido dado inicialmente pelo agregado. A Capitu de Matacavalos era a mesma da Glória, mas sob a perspectiva do escrutínio do herói.

5 Considerações finais

Seguindo o fio da analogia com a Gradiva, não parece de todo equivocado afirmar que a Capitu seria a Gradiva de Bentinho, e por desvio, a grávida de Casmurro, logo, que, em vez de traição algo aí atravessa o herói. Algo que Roberto Schwarz, por outros meios, intuiu e saiu em defesa da heroína. Em se tratando das vozes cristalizadas e da disputa que a denúncia desencadeia, o que faz aparecer, ao final, é o antigo conflito aparentemente resolvido com o casamento, a saber, a contenda instaurada entre a promessa e o amor. De tal maneira que, se o amor dos dois não foi reprimido na infância, como fora o de Hanold pela Gradiva/Zoé, ele será, mais tarde, se não

⁶ Sobre a traição ou não de Capitu, um ensaio de Freud de 1922, “Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade”, permitiria outro caminho de interpretação, mesmo que aqui não se queira fazer uma leitura psicologizante do herói de Machado de Assis. Freud (2011) classifica o ciúme em três estados ou estágios, os quais seriam o *competitivo* ou normal, o *projetado* e o *delirante*. De interesse para o presente texto, o terceiro é descrito, no homem, segundo a fórmula “Não sou *eu* quem o ama, é *ela*”. Tal manifestação do ciúme corresponde a uma “homossexualidade desandada”, de sorte que não é da Capitu que Bentinho teria ciúmes e, sim, do Escobar. Ele se defende deste sentimento projetando o seu amor inconfesso em Capitu: não sou *eu*, Bentinho, quem o ama, é *ela*, Capitu”.

reprimido, talvez destruído pelos esforços que visavam manter a promessa e afastar a “grande dificuldade”, ou seja, o amor que dava os seus primeiros sinais entre os adolescentes. Se é correto o deslocamento temático feito por Schwarz, o qual torna Bentinho o acusado, não seria de todo incorreto sustentar que o que retorna da infância com o olhar de Capitu para o defunto Escobar seja a promessa, o amor da mãe, quem o destinava ao sacerdócio⁷.

Mas a analogia com a análise de Freud da *Gradiva*, que de início permitiu aproximar as duas narrativas e afirmar ser a Capitu a Zoé de Bentinho, também faz pensar no que as duas moças às voltas com dois loucos teriam em comum. E aqui pode-se apelar para a leitura de J-B Pontalis (2013) sobre o fascínio que a *Gradiva* exerceu sobre Freud e o arqueólogo. A *Gradiva* seria a moça que caminha rumo ao combate do amor, a adolescente que avança, com um andar inimitável, capaz de ressuscitar o que parecia morto ou reprimido. Se é este andar singular e enigmático que conduz Hanold ao passado e o convoca ao combate do amor no presente, ele corresponderia, na Capitu, aos olhos de ressaca. Olhos que arrastam para dentro, que dão a Bentinho “aquela feição nova”, evocam-no para o combate do amor – Capitu é a *Gradiva* de Bentinho, mas o que sobre este faz efeito, em vez do andar, é o olhar, que o arrasta para o amor, para o combate travado contra a promessa e as tentativas de relegá-lo à repressão, embora seja este mesmo olhar que do amor o distancie.

⁷ Neste ponto, vale salientar, mesmo que brevemente, um aspecto do romance que poderia ser pensado a partir do Complexo de Édipo, aqui apenas enunciado. Sabe-se que a mãe teria feito a promessa quando o menino nascera e a teria escondido do marido, com a pretensão de a revelar quando se aproximasse a ida para o seminário. Como o marido morre antes do almejado dia, permanece sobre Bentinho o desejo da mãe, o principal empecilho para tornar real o conteúdo da denúncia. Isto torna possível compreender o verdadeiro sentido do sonho diurno com o imperador, a quem supostamente o herói pediria auxílio, no sentido de dissuadir a matriarca e assim abrir o caminho para o romance com Capitu. Esta leitura se sustentaria com a possibilidade, em capítulo mais à frente, de o pai recusar, uma vez que, a considerar o seu envolvimento com a política, se colocaria contrário ao cumprimento da promessa. Na ausência dessa recusa, logo, da intervenção do imperador, o pai, Bentinho manteve-se preso ao destino para ele planejado pela mãe, uma sombra que o persegue, e com a qual será medida Capitu, que, ao contrário da mãe, uma santa, teria o olhar de cigana oblíqua e dissimulada.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis, In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 15-32.
- CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud, In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 7-39.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o Fantasiar, In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Tradução de Ângela Melim. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- MANGO, Edmundo Gómez; PONTALIS, J-B. *Freud com os escritores*. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- PASSOS, Cleuza Rios. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, In.: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas-SP- Unicamp, 1994. p. 361-382.
- RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.



A queda do falocentrismo sob a ótica do poema “o homem pelado parece triste”, de Bruno Molinero

The fall of phallocentrism from the perspective of the poem “o homem pelado parece triste”, by Bruno Molinero

Cleudson Frisso Braz

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

cleudsonfrisso@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2600-040X>

Resumo: Discute-se neste artigo a descentralização da sociedade moderna na figura do homem, historicamente privilegiado na esfera do poder e também na teoria psicanalítica freudiana sobre o falocentrismo (1923). Problematiza-se, ainda, que as atuais composições sociais e de gênero criaram rupturas na teoria de Freud (1923) fazendo com que novas perspectivas pudessem ser consideradas para além daquela que centralizam, no homem, a figura organizadora das relações psicossociais. Assim, busca-se encontrar algumas respostas sobre a teoria do falocentrismo de Freud (1923), a partir de leituras do próprio autor e também em confronto com as contribuições de autores que problematizam este tema, tais como Simone de Beauvoir (1949) e Bourdieu (1998). Para isso, utiliza-se como método de pesquisa a análise crítica de literatura, a partir do poema “o homem pelado parece triste”, do autor Bruno Molinero e outras análises do seu livro *Férias na Disney* (2021), bem como o papel do humor, do riso, do fetiche (FREUD, 1927) e da carnavalização (BAKHTIN, 1999) na construção de uma poética crítica à dominação masculina. Conclui-se que a literatura é um importante vetor cultural para discussão e desmitificação da sociedade até então alicerçada no falocentrismo.

Palavras-chave: falocentrismo; poema, riso, descentralização

Abstract: This article discusses the decentralization of modern society in the figure of man, historically privileged in the sphere of power and also in the Freudian psychoanalytic theory on phallocentrism (1923). It is also questioned that the current social and gender compositions created ruptures in Freud's theory (1923) making new perspectives to be considered beyond the one that centralizes, in man, the organizing figure of psychosocial relationships. Thus, we seek to find some answers about Freud's theory of phallocentrism (1923), based on the author's own readings and also in confrontation with the contributions of authors that problematize this theme, such as Simone de Beauvoir (1949) and Bourdieu. (1998). For this, the critical analysis of literature is used as a research method, based on the

poem “the naked man seems sad”, by the author Bruno Molinero and other analyzes of his book *Férias na Disney* (2021), as well as the the role of humor, laughter, fetish (FREUD, 1927) and carnivalization (BAKHTIN, 1999) in the construction of a poetic critical of male domination. Finally, it is concluded that literature is an important cultural vector for discussion and demystification of society based on phallogentrism.

Keywords: Phallogentrism; Poem, Laughter, Decentralization.

1 Falo de mulher e de homem

A teria freudiana bem (ou mal) nos mostrou que a sociedade sempre foi estruturada pelo falo. As relações como nos comportamos mediante a este símbolo organizador da libido, ou da sua coação, determinam nosso modo de ser no mundo. Segundo Freud (1937), o falo possui um valor simbólico que determina as condições psíquicas que irão compor a formação da personalidade dos sujeitos, manifestando-se mediante sua presença (no homem), ou sua ausência castradora (na mulher). De acordo com a tradução de Laplanche e Pontalis (2022, p. 167) “o órgão masculino não é apenas uma realidade que poderíamos encontrar como referência última de toda uma série”, mas sim um símbolo que assenta a vida e a psique humana. Mais adiante, Lacan (1999) indica que o falo não irá necessariamente designar o órgão masculino, mas sim o referente externo sobre o qual os sujeitos objetificam seu desejo para obtenção do gozo. De uma maneira ou de outra, o falo é apresentado pela teoria psicanalítica como um elemento de busca, de desejo, em ambos os sexos. Os movimentos organizados feministas surgidos a partir da década de 1960 traçaram uma profunda batalha para que as considerações freudianas não fossem argumentos que alimentassem a falácia machista ou mesmo a medicina que se impõe sobre o corpo da mulher como sujeito-de-falta, ou até sobre as políticas públicas que controlavam os corpos femininos como bens públicos. Hodiernamente, pautas progressistas, tais como métodos contraceptivos, aborto e direitos por condições específicas de trabalho tornaram-se cada vez mais presentes, o que gerou uma necessidade de compreensão da teoria de Freud e de Lacan sobre o falo e o feminino. Em um gesto de *mea culpa*, Freud (1937), após a primeira grande guerra, abandona muitas concepções sobre o feminino, principalmente aquelas que insurgiam sobre a mulher conceitos que a consideravam um sujeito castrado,

como é o caso dos estudos clínicos sobre a histeria (1893-1895), revisado pelo autor e abandonado em grande parte de sua antologia.

Contemporânea ao surgimento da psicanálise, Simone de Beauvoir (1949) tece profundas críticas a essa ciência que, segundo a autora, ratifica a história falocêntrica e autoriza a dominação masculina através de uma compreensão castradora e equivocada. A autora da conhecida frase “não se nasce mulher, torna-se mulher” destaca em sua obra *O segundo sexo: fatos e mitos* (1949) que há uma compulsão cultural em torna-se mulher, mas que isso não se origina do sexo, mas sim de uma construção que lhes é imputada social, biológica e psicologicamente, para que as mulheres correspondam ao padrão falocêntrico que controla os corpos femininos. Esse entendimento separa a sociedade no binômio masculino-feminino, sendo que ao primeiro caberia o papel da força, da virilidade e do trabalho, enquanto ao segundo restariam os cuidados, os amores românticos e a satisfação dos prazeres eróticos masculinos.

Na medida em que as lutas pelos direitos da mulher influenciaram diretamente as compreensões sobre seus corpos, vivências e práticas sociais, também o masculino ganha novos horizontes de análise, que inclui a compreensão do homem não mais como o sujeito viril e organizador (falo), seja ele da libido ou mesmo das relações de poder, o que nos leva a deduzir, sem hierarquização, que o falocentrismo também aprisiona os corpos masculinos em seu dever de virilidade, fertilidade, heterossexualidade, entre outros. Assim, tentaremos mostrar como algumas das situações que imbricam entre as teorias psicanalíticas sobre o falo e sua relação com a sociedade pode ser compreendida através do prisma da análise literária. Para tanto, tomamos como objeto de pesquisa o poema “o homem pelado parece triste”, do livro *Férias na Disney* (2021), do escritor Bruno Molinero.

2 Perspectivas sobre o falocentrismo em “o homem pelado parece triste”

Férias na Disney (2021) é um livro de Bruno Molinero composto por trinta poemas sob um tom sarcástico e crítico. O autor do premiado *Alarido* (2015), neste novo livro de poemas lança o leitor num cenário urbano cheio de conflitos, onde a sociedade brasileira do espetáculo (ADORNO e HORKHEIMER, 1985) é criticada com muito humor e acidez. Como o próprio autor (2021) afirmou em uma entrevista dada ao jornalista Marcelo Duarte, no canal *A poesia está em alta*, “em Férias na Disney eu quis fazer

um trabalho de investigação literária e poética da classe média brasileira, principalmente a paulistana”. E Molinero cumpre a promessa. Sua obra é visceral, direta, com versos escritos sob a ótica de um sujeito moderno e engajado que oferece ao leitor o que há de cínico, obscuro e vicioso na sociedade brasileira, tudo isso em um ritmo acelerado e sonoro de uma poesia muito próxima da prosa. A obra de Bruno Molinero (não) é panfletária, pois retrata temas sociais complexos, tais como o anestesiamiento das classes privilegiadas mediante as mazelas sociais e a própria falta de compreensão da pobreza e da desigualdade por parte da população mais atingida: a classe trabalhadora. Porém é na linguagem, com escolhas lexicais inesperadas e no efeito *plot twist*, que o autor conduz o leitor a um choque sobre o outro e sobre si, como no poema (nada) sutil

escuta
na próxima
você usa o
de serviço
? (MOLINERO, 2021, p. 50).

A escrita certa, direta e cadente nos impregna e nos deixa envergonhados e revoltados com os problemas que os sujeitos poéticos denunciam, fazendo com que nos sintamos como colaboradores de muitos preconceitos e vícios sociais estruturados, como ocorre ao lermos o breve poema “não tenho nada contra / mas” (p. 38).

Ao retratar a sociedade brasileira o autor revela que as contradições entre classes e gêneros parecem ter atingido a todos, até mesmo aqueles que, por vezes, se viram com as rédeas nas mãos, é o que ocorre no poema a seguir

você não acredita
o meu dentista
também entrega
pizza (MOLINERO, 2021, p. 72).

Assim, a ironia se destaca como o grande fio condutor dos poemas de *Férias na Disney* (2021), já evidente desde a escolha do título da obra, em que a sociedade brasileira é antagonicamente comparada ao parque de diversões em Orlando. De férias na Disney estão homens e mulheres da

classe média, principalmente a paulistana, mas que se negam a enxergar os problemas que acometem as pessoas à sua volta. Nos trinta poemas da obra, Molinero constrói um caleidoscópio moderno da classe média, cheia de agruras advindas de problemas que afetam os sujeitos, individual e coletivamente, tais como as mídias sociais, a religião, a política e as divisões de classe e trabalho. Numa poesia contemporaníssima, *Férias na Disney* (2021) nos provoca a entender quem é o sujeito-homem, como vemos no poema e na análise detalhada que o segue:

o homem pelado parece triste

um homem pelado
só de meias e tênis
me examina apático
do outro lado da rua
e balança o pau mole

não quer me comer
nem mostra medo
de pé na calçada
sem cueca, alvo
do pudor policial

só gira
balança
o pau
glande
mole

na verdade parece
até um pouco aflito
prostrado ou triste
pálpebras flácidas
murchas afofadas

quem sabe perdeu

o emprego à tarde
ou assistiu à filha
fugir com um cara
qualquer da internet

não sei

quero perguntar
a opinião dos
outros, saber
se há angústia
no homem nu

mas

taxistas cochilam
cachorros cochilam
velhas andam como
se cochilassem e
só o pau mole gira

ninguém parece notar (MOLINERO, 2021, p. 60-61).

O poema intitulado “o homem pelado parece triste” nos convida a refletir sobre esse elemento organizativo que é o falo. Também nos faz pensar na queda hierarquia de dominação masculina, assim como no modo como a sociedade se organiza, ou não, a partir desse símbolo outrora caro à teoria freudiana, mas contestado pelo movimento feminista. No poema, esse declínio ambivalente (*status* e anatomia) parece não mais figurar como a força organizadora das relações sociais, afinal, ninguém percebeu que tem “um homem pelado / só de meias e tênis / (...) / do outro lado da rua” (p. 60). Estamos, pois, diante de um fato e uma impressão, respectivamente: o homem está pelado e o homem parece triste. Esse binômio estar/parecer se inscreve na consideração crítica da teoria freudiana que Bourdieu (1998) fez sobre o falocentrismo. De acordo com o autor, a organização de uma sociedade a partir do elemento do falo apenas se concretiza quando o

grupo social confere a função de ser viril ao homem. Hoje, a partir de uma revisão dos papéis sociais assumidos pelo feminino e outras denominações de gênero, a sociedade parece não mais centralizar-se numa perspectiva falocêntrica. Embora saibamos que o poder ainda se centraliza na figura do homem branco, heterossexual e de classe média ou alta, há uma grande corrente de militância das minorias sociais que tendem a provocar rupturas nesta malha hegemônica. Quando, no poema, a nudez pública de um homem não chama atenção dos passantes (ou cochilantes), a voz poética se inclina em concordar com as inconsistências da teoria de Freud (1937) que apontou que o falocentrismo predomina nas relações sociais e imputa à mulher uma força relativamente inferior e castradora, já que tudo ao redor deste homem pelado do poema aparenta não notá-lo, como lemos nos versos “taxistas cochilam / cachorros cochilam / velhas andam como / se cochilassem” (p. 61). Logo, o ambiente urbano composto por taxistas, cachorros e velhas não se centraliza neste “pau / glande / mole” (p. 60) que o homem balança tentando ser notado.

Diante disso, é possível compreender uma crítica no poema sobre a imposição da sociedade atual acerca da virilidade masculina, que através da indústria farmacêutica e midiática tende a impor métodos que lhe assegure juventude e o retardamento da impotência sexual. O “pau / glande / mole” (p. 60) é, portanto, o símbolo da decadência do homem moderno, inválido em suas propriedades masculinamente herdadas pela sociedade machista e que não nota mais um homem inútil em seu aspecto de macho. Simone de Beauvoir (1949), ao referir-se ao homem, o conceitua como o sujeito absoluto, isso impõe considerá-lo a partir de suas características de virilidade e força. Para a autora, enquanto o homem é esse sujeito universal, positivo e neutro, a mulher tem sido apenas o outro. Desta maneira, o homem pelado do poema é uma clara referência do poeta à queda da sociedade centralizada na figura masculina falocêntrica.

Ainda é válido notar que as personagens femininas mencionadas nos poema são independentes e não são afetadas pela posição deste homem pelado na rua. A possível filha que fugiu “com um cara qualquer da internet” (p. 61) e as “velhas” (p. 61) que cochilam são indiferentes à presença deste homem, sequer o notam, ou seja, duas gerações de mulheres invalidam a presença masculina em função de continuarem o rumo de suas vidas. Um destaque breve: Beauvoir (1949) sugere que somente após a menopausa

as mulheres adquirem independência, pois se desobrigam de seus papéis biológicos; neste horizonte de compreensão, talvez compreendamos que, por isso, as “velhas andam como / se cochilhassem” (p. 61), pois agora estão livres da herança natural.

Há de se reconhecer que os sujeitos presentes no poema apresentam certa familiarização com o homem pelado, como se demonstrassem não se importar com esse mundo estruturado falocentricamente, o que nos leva a supor que há uma crítica no poema a muitos de nós que naturalizamos relações cotidianas, jocosas, machistas e misóginas em que a nudez feminina atrai atenção, seja por objetificação do corpo da mulher através do desejo ou da censura, enquanto a nudez masculina provoca apenas apatia, indiferença, ou como nos mostra Bourdieu (1998), a sociedade já teria incorporado a dominação falocêntrica em suas relações sociais de tal forma que não percebe o poder dominador do falo. Prova disso é que no poema “só o pau mole gira” (p. 61), o resto é inércia.

A nudez masculina já foi retratada na literatura brasileira em muitos momentos. Talvez um dos contos mais conhecidos seja *O homem nu* (1960), de Fernando Sabino, que narra uma cena ocasional em que um homem fica trancado do lado de fora de seu apartamento ao recolher uma sacola de pão. Apesar de a nudez ser algo comum, quando presenciada pelos demais moradores de seu prédio ela provoca espanto; já nos leitores, humor. Nos dias atuais, a nudez também assusta e talvez esse choque hipócrita seja a grande crítica do poema de Molinero, exemplo disso foi uma polêmica exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2017, onde o artista Wagner Schwartz performava nu e uma criança acompanhada pela mãe tocava em seu pé, provocando uma recepção negativa em grande parte da sociedade. A crítica presente no poema de Molinero não se aplica apenas aos expectadores da exposição de Schwartz (2017) ou aos vizinhos em *O homem nu* (SABINO, 1960), mas também à grande parte da sociedade moderna adepta de outras distrações, como relacionamentos firmados a partir de aplicativos, jogos on-line e outras mídias modernas. No poema, essa relação se confirma quando o eu poético explica que o homem pelado poderia estar daquele jeito “prostrado ou triste” (p. 60) porque “assistiu à filha / fugir com um cara / qualquer da internet” (p. 61). Desta maneira, deduzimos que o falo, representado pelo homem pelado, não parece chocar

as pessoas, porque a sociedade está anestesiada (cochilando) por outras distrações alienantes. Sobre isso, Debord explica

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (...) O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação (DEBORD, 1997, p. 24).

Sendo assim, poderíamos afirmar que os taxistas, as velhas e a filha deste homem pelado representam metaforicamente a sociedade moderna, cujo subjetivismo extremado produz indivíduos anestesiados e alienantes aos problemas dos outros, mesmo que estes estejam próximos deles, ou mesmo “pelado (...) do outro lado da rua” (p. 60).

Contudo, a nudez na sociedade do espetáculo parece ganhar destaque, basta lembrarmos que vivemos em um contexto em que muitas pessoas são adeptas do *voyeurismo* e da troca de *nudes* em aplicativos de relacionamento, contudo, no poema, esses sujeitos, exceto a voz narrativa do poema, fingem não notar a nudez escancarada do homem “do outro lado da rua” (p. 60).

Para tentar compreender esse anestesiamento e, ao mesmo tempo, o enorme crescimento dos relacionamentos via aplicativos de telefone, recorreremos ao ensaio de Freud *O fetichismo* (1927). De acordo com o autor, o fetiche estará relacionado, ainda, à castração feminina. Segundo ele, o homem imagina que a mulher é um sujeito com falo, quando este descobre que ela não possui o órgão, semelhante ao seu, tal signo passa a ser representado por outro significante desta ausência (LACAN, 1999). Ainda na infância, antes da descoberta de que a mulher é castrada, o menino imagina o falo da mulher, logo, ao descobrir que esta não o possui transfere esse significante psíquico no momento da descoberta de sua ausência, o que pode ser um sapato, uma cor, um acessório, que passa a ser esse falo externo e ausente na mulher, mas presente no inconsciente masculino. Assim, podemos concluir que o fetiche é o falo externo e representativo da castração feminina, que se materializou em um elemento que substituiu a representação desse signo fálico no inconsciente masculino:

Pode-se esperar que, como substitutos do falo cuja falta se sente na mulher, sejam escolhidos os órgãos ou objetos que em outros casos também simbolizam o pênis (...) no qual ainda se podia imaginar a mulher como fállica. (FREUD, 1927, p. 79)

Sendo assim, no poema, um homem pelado na rua é apenas algo trivial, sem importância ou valor que lhe confira sequer riso, pois ele é o elemento de denúncia de Molinero sobre as distrações modernas, mas também uma crítica ao poder falocêntrico. O fetichismo substituiu o falo por outros elementos de distração (aplicativos, vídeos, publicidade) e nesta sociedade cochilante (termo emprestado do poema) todos estão imersos em suas subjetividades e não notam o falo que gira, mas não organiza a vida, o que poderíamos concluir ser a queda do falocentrismo e a ascensão do fetichismo.

Ora, um homem nu publicamente, “alvo / do pudor policial” (p. 60), ou um pudor que policia, não é um evento que passa despercebido, sendo assim a imprecisão descrita nos versos “não sei” (p. 60) e “ninguém parece notar” (p. 60) não faz jus ao fato, logo se prescinde que as pessoas, na verdade, poderiam estar envergonhadas, ou elas disfarçam seus falsos pudores e não desejam olhar.

Atentemo-nos ao fato de que, o sujeito poético que narra o que presencia também não está incomodado com a nudez ou sequer com o gênero, já que “não quer me comer” (p. 60), suas preocupações se inclinam ao plano emocional:

na verdade parece
um pouco aflito
prostrado ou triste
pálpebras flácidas
murchas afofadas (MOLINERO, 2021).

Logo, o homem pelado – o poder masculino aparelhado pela dominação falocêntrica – não mais organiza aquela sociedade. O falo, esse elemento centralizador da libido humana, é apresentado por Lacan (1999) através de uma perspectiva não mais relacionada exclusivamente ao órgão sexual masculino, mas sim como um significante, como bem demonstrou Safatle: “o falo não é exatamente o pênis orgânico, ou algum signo de

potência, mas um significante puro, uma diferença pura que organiza posições subjetivas (masculino e feminino) (2022, p. 57)”. O falo do poema, que não aparelha a sociedade e sequer é notado, é o reflexo das relações humanas que superaram o binarismo homem e mulher e assumiram também outras concepções de gêneros: gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais e outras mais.

Quer por um viés de análise freudiana, que vê no falo um elemento masculino organizador da sociedade pela sua presença ou castração; quer por uma referência lacaniana, que observa o falo em seu aspecto simbólico de significante; o homem pelado no poema em nada contribui para que seu meio seja organizado. Ele é tão somente um sujeito entre todos os outros presentes no poema, e que é afetado pelo meio em que está imerso, onde tudo passa devagar, quase drummonianamente em uma *cidadezinha qualquer*.

A anestesia da cidade que parece cochilar é uma desobrigação da sociedade com a sexualidade masculina, que subverteu essa ordem e segue cotidianamente com seus afazeres. No final, a nudez não incomodou ninguém, mas afinal deveria incomodar? Assim, o autor nos insere (leitores) nesse cenário quando julgamos o porquê de as pessoas não terem notado a nudez, por que não reagiram, riram ou recriminaram. Ou será que nós, leitores do poema de “o homem pelado parece triste” (p. 60-61), nos incomodamos com a falta de percepção da nudez porque a consideramos sinônimo da obscenidade humana? Afinal, o homem teria motivos para estar desesperadamente nu, pois

quem sabe perdeu
o emprego à tarde
ou assistiu à filha
fugir com um cara
qualquer da internet (MOLINERO, 2021, p. 61).

Essas situações são bem comuns em nossa sociedade (desemprego e relacionamento através de redes sociais). Além de curiosidade, o homem pelado do poema também provoca riso no leitor, além de criar a expectativa para uma explicação sobre os motivos que levaram o homem a estar ali, do outro lado da rua, só de meias. Sobre o aspecto do risível esboçamos

algumas considerações as quais deduzimos que sejam fundamentais para a compreensão do poema.

3 O riso e a (des) carnavalização do homem pelado

Em *Comicidade e riso*, Vladimir Propp (1992) conceitua outros tipos de riso além daqueles cuja antologia já vem explicando há tempos, como o riso das narrativas nas festividades míticas da Grécia Antiga, a proibição do riso Idade Média e até mesmo o riso como camuflagem dos sentidos (MINOIS, 2003). O autor explica que o riso pode ser bom, maldoso ou cínico, alegre, ritualístico ou imoderado. Dentre estes, destacamos que a ausência do riso nos personagens do poema não anula a sua ocorrência, porque há de se considerar uma terceira pessoa nessa seara da comicidade: o leitor. Este sim é capaz de, por um processo de referenciação, colocar-se no lugar do outro e rir do homem pelado, ao passo que não nos imaginamos no ridículo que se instaura. Desta forma, ao rirmos exercemos nossa vitória sádica e narcísica sobre o outro, aquele homem nu do outro lado da rua. Através de Propp (1992), compreendemos que o riso do leitor sobre essa circunstância se aproxima do riso cínico, pois “prende-se ao desprazer da desgraça alheia” (p. 160). Sobre isso acrescenta-se que, muito mais do que rir do outro (o homem pelado) rimos de nossa vitória em não nos imaginarmos ali, naquela posição de ridículo, pois nosso super ego venceu, então rimos de nós mesmos sob a ótica do espelhamento (LACAN, 1999).

Avançando um pouco mais, há de se considerar o riso como um elemento de carnavalização. O termo emprestado da teoria de Bakhtin (1981) nos faz ver que um homem nu é um ato cênico, espetaculoso e cômico, tipicamente encarnado através da máscara da nudez. Esse elemento, presente em muitos outros textos da literatura como já foi apresentado anteriormente, possibilita a aproximação dos sujeitos, pois fornece um cenário caricato e curioso, mas que, principalmente, provoca uma ruptura com o formal. A falta de pudor, o exagero e o ridículo revelam o simbolismo do nudismo de que trata a máscara bakhtiniana

A máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (BAKHTIN, 1999, p. 35).

Porém, ninguém parece ver o homem nu, assim a carnavalização que proporcionaria a aproximação dos sujeitos através de um olhar empático e de alteridade é interrompida quando o homem nu não é visto. O espetáculo não ocorre nesta sociedade anestesiada e cochilante. Prova disso é que o riso, elemento de carnavalização que, na teoria bakhtiniana, atestaria essa aproximação entre os sujeitos da cena, não é provocado em nenhuma das pessoas mencionadas no poema (ninguém parece notar). O homem nu e de meias é a máscara, a figura caricata de uma sociedade que se veste, porém não se vê, de forma que o supostamente ridículo, o despudorado e o exagerado não mais excitam essa sociedade que parece obter prazeres por vias um tanto questionáveis, como Molinero apresenta em outros poemas de *Férias na Disney*, como o fascismo no poema “açougue”; a hipocrisia cristã em “anúncio”; o suicídio em “gatilho”; e a pedofilia em “o cego e a bailarina”.

Assim, poderíamos supor que em “o homem pelado parece triste” (p. 60-61) ocorre uma (des) carnavalização, já que os personagens presentes no poema parecem perder a oportunidade de revisar o real através do humor quando não notam este homem. Contudo, o mesmo não ocorre para nós, leitores, que facilmente rimos do poema de Molinero.

Sobre esse aspecto, devemos considerar que o risível é um elemento que, no poema, opera pela via do leitor e, para compreensão desta característica, inicialmente partimos da ideia de que o humor se forma sobre características chistosas presentes em alguns versos, nos fazendo lembrar o que Freud (1905) postulou em *O chiste e a relação com o inconsciente*. Segundo o autor, o que faz rir no chiste é um fator específico e intencional construído na linguagem, através de um jogo de palavras. Isso ocorre quando lemos, por exemplo, os versos “o pau / glande / mole” (p. 60), em que o fonema [r] é substituído por [l], logo, o pau não é grande, mas sim uma glande mole. O mesmo ocorre com a escolha de palavras do léxico de piadas que comumente fazemos sobre a virilidade masculina, tais como “flácidas / prostrado / murchas” (p. 61), ou ainda ao resumir que, no final, “só o pau mole gira” (p. 61). Essas, e outras, expressões nos fazem rir durante a leitura do poema, além disso, outro fator acentua o efeito chistoso do poema: a possibilidade narcísica de rirmos da queda do falo. Explico. Ainda em Freud (1905), reside a compreensão de que o chiste permite a suspensão de um recalque, ou seja, um momento de desbloqueio de neuroses

por uma busca de um prazer (gozo). Logo, quando o poema coloca um homem pelado na rua, o sujeito que ri (o leitor) pratica um desrecalque, pois inconscientemente supera a dominação falocêntrica, colocando-a numa posição de inferioridade e, assim, ri.

Além disso, Freud (1905) demonstra que o risível também permite a queda de hierarquias, quando possibilita pela via do cômico rir do poder dominante historicamente constituído. Basta lembrar que rimos de Dom João VI, o rei comilão, ou das sátiras de Chaplin a Hitler em *O grande ditador* (1940). Ao rir suspendemos nosso recalque numa vitória narcísica do super ego. Quando rimos de um homem pelado triste suspendemos nosso recalque sobre o domínio fálico, mesmo que temporariamente. Mais adiante, Freud (1927) nos apresenta em *O humor* uma nova compreensão sobre o risível. Segundo ele, o humor é uma maneira de obter o gozo mesmo em situações não prazerosas. Assim sendo, o humor age como uma defesa do aparelho psíquico mediante ao absurdo que se impõe: “um homem pelado / ... / do outro lado da rua” (p. 60). Apesar disso, no poema ninguém ri, todos cochilam, ou parecem cochilar. Menos nós, leitores. Foi a isso que Freud (1927) chamou atenção, a inserção de mais um elemento, que somos nós, a plateia, a terceira pessoa. Deste modo, é imperativo notar que quando rimos deste poema (ou com ele), estamos rindo de nossas convicções narcísicas, já que nos consideramos (inconscientemente) tão superiores ao outro, que não nos vemos numa situação de total ridicularidade, logo, rimos. Ao fim ao cabo, seja por meio da (des) carnavalização ou por meio da suspensão do recalque, “o homem pelado parece triste” permite ver a história por outro ângulo que não aquele centralizado na figura masculina / fálica, ele insere a personalidade do homem no plano do ridículo (risível), a fim de que o leitor perceba que as novas configurações sociais, de gênero e as novas relações afetivas modernas não mais se centralizam no homem. O sujeito pelado do poema é apenas mais um elemento comum, sem uma força potente que lhe dê foco ou uma importância desnecessária além daquela que a história falocêntrica já lhe conferiu.

Considerações Finais

Assim, o poema de Molinero denuncia, por via do humor, a letargia que a sociedade contemporânea parece estar enfrentando. Seus versos nos provocam a perceber o cotidiano de um âmbito menos espetacular e mais

voltado para o sujeito e suas relações com o outro, que reivindica ser notado. O homem está na rua, entre taxistas, velhas e cachorros e está pelado, mas não o vemos, ou melhor, o ignoramos como fazemos com os problemas que declaramos não serem nossos. São conflitos de classe e de gênero, que nos anestesiaram e nos tornam passivos mediante as forças dominantes. Mas estes problemas também nos advertem que podemos estar contribuindo para a perpetuação dos poderes opressores, quando ignoramos o outro e resolvemos olhar exclusivamente para nossos próprios umbigos. Através do percurso teórico que percorremos, ficou evidente que os postulados freudianos que destacam o falo como símbolo organizador das relações humanas (e revisto pelo próprio autor) não imperam sobre as mesmas circunstâncias, embora ainda exerçam força em muitas esferas sociais, como no meio de trabalho, na família tradicional, nas religiões cristãs e em muitos outros lugares que tendem a olhar os gêneros como ameaça ao poderio falocêntrico. Nesta problemática, o humor, o riso e a literatura tornam-se vetores capazes de provocar reflexões e criar rupturas ou novas perspectivas para a observação da sociedade pelo prisma da descentralização na figura masculina e vislumbram um horizonte de consideração crítica em que os sujeitos são notados a partir de suas produções e criações no mundo, independentemente do seu gênero, classe ou cor.

Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- BOURDIEU, P. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 2002.
- CHAPLIN, C. *O grande ditador*. Estados Unidos, 1940. 124'
- DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905]. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. VIII.

FREUD, S. *O humor* [1927]. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI.

FREUD, S. *Análise terminável e interminável* [1937]. In: FREUD, S. Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

FREUD, S. *O fetichismo* [1937]. In: FREUD, S. Obras completas: estudos sobre a histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer / Sigmund Freud; tradução Laura Barreto; Tradução Paulo César de Souza, 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LACAN, J. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1999.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2022, p. 166-168.

MOLINERO, B. *Férias na Disney*. São Paulo: Patuá, 2021.

PROPP, V. *Comichidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SABINO, F. O homem nu. In: SABINO, F. *O homem nu*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, p. 65.

SAFATLE, V. *Introdução a Jacques Lacan*. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.



A voz crítica de Cecília Meireles em Romanceiro da inconfidência

The critical voice of Cecília Meireles in Romanceiro da inconfidência

Herbert Sousa de Araujo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/ Brasil

herbertsousadearaujo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4719-0820>

Rosângela de Melo Rodrigues

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/ Brasil

rosangelamelo568@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5104-5116>

Resumo: Durante muito tempo, as produções literárias de autoria feminina foram encaradas com estigma, sendo rotuladas pelo caráter intimista. As escritoras que fugiam à essa ordem tinham as obras analisadas como marcadamente “masculinas” ou eram ofuscadas em detrimento de outras criações. Algo semelhante pode ser observado na biografia de Cecília Meireles, conhecida por sua poesia de tom pessoal, mas pouco lembrada por sua voz crítica e reflexiva. Sendo assim, temos como objetivo analisar alguns poemas com temáticas políticas e sociais presentes no livro *Romanceiro da Inconfidência* (1983). Para tanto, temos como base teórica os estudos de Gotlib (2003), Goldstein (1998), Maxwell (1989) e Carvalho (1990). Em perspectiva geral, verificamos uma poeta consciente, contribuindo ricamente com o pensamento crítico nacional.

Palavras-Chave: Literatura de autoria feminina; História; Política e Sociedade; Cecília Meireles.

Abstract: For a long time, literary productions of female authorship were faced with stigma, being labeled by their intimate character. The writers who escaped this order had their works analyzed as markedly “masculine” or were overshadowed to the detriment of other creations. Something similar can be observed in the biography of Cecília Meireles, known for her personal poetry, but little remembered for her critical and reflective voice. Thus, we aim to analyze some poems with political and social themes present in the book *Romanceiro da Inconfidência* (1983). For this, we have as our theoretical basis the studies

of Gotlib (2003), Goldstein (1998), Maxwell (1989), and Carvalho (1990). From a general perspective, we see a conscious poet, contributing richly to national critical thinking.

Keywords: Literature of female authorship; History; Politics and Society; Cecília Meireles.

1 Introdução

Não é novidade que a literatura, assim como qualquer outro produto social, foi influenciada pelas relações de gênero. Ao longo dos anos, o mercado editorial foi sendo composto majoritariamente por homens que se enquadram nas categorias normativas: brancos, héteros e de classe média alta ou ricos. Em seu estudo sobre um mapeamento da literatura brasileira, Regina Dalcastagnè (2012) constata essa afirmação. Embora enfatize que nos últimos anos houve um aumento de vozes minoritárias em nossa produção literária, a pesquisadora não deixa de chamar atenção para o fato de que ainda estamos longe de estabelecer números iguais. A diversificação na literatura é importante para romper com os estigmas e permitir que todos possam falar sobre as questões sociais e individuais, porque além de encontrarem dificuldade no acesso à produção literária, as mulheres sofriam limitações quanto ao conteúdo. Portanto, ao reconhecermos o silenciamento histórico que foi imposto sobre as mulheres, não só no meio artístico, mas em todo o contexto político-social, queremos recuperar uma de nossas autoras mais queridas. A princípio pode parecer fora da curva falar em silenciamento e evidenciar uma autora já consagrada. Entretanto, o que pretendemos neste trabalho é trazer à tona a voz de uma mulher que ainda no século XX ousou falar de política e questões sociais em sua obra, mas acabou não sendo lembrada por esses feitos.

Cecília Meireles foi uma das grandes poetisas de nossa literatura. Carioca, nascida no ano de 1901, formou-se professora primária e também atuou como professora universitária. Sua vida pessoal foi marcada por perdas. Nunca conheceu o seu pai, perdeu a mãe ainda criança e passou a viver com a avó. Posteriormente casou-se com Fernando Correia, com quem teve três filhas. Anos depois Fernando cometeu suicídio. Depois desse fato, Cecília tentou recomeçar e se relacionou com o professor e engenheiro Heitor Vinícius. É fato que tais eventos marcaram a trajetória de Cecília, como geralmente marcariam a vida de qualquer outro sujeito. A construção da

subjetividade está pautada nessas relações sociais, nas perdas e nos ganhos que temos. E também é fato que esses acontecimentos se fizeram presentes em sua poesia, pois a poética da experiência é evidente nos seus escritos.

Aliás, muito conhecida exatamente por seus versos mais pessoais, a escritora teve seu trabalho rotulado como intimista e até mesmo pessimista, como bem pode ser observado em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2017), do crítico Alfredo Bosi. Aprendemos desde cedo nos livros didáticos sobre esses traços de sua poesia e até mesmo no ensino superior esse estigma é muitas vezes reafirmado. No entanto, entre suas produções se encontra *Romanceiro da Inconfidência* (1983), obra composta no próprio gênero do romanceiro, isto é, uma coleção de poemas com viés mais popular, remetendo ao cancionero. Nesta obra, Meireles recupera dados históricos, políticos e sociais de nosso país, revelando que as injustiças e a ganância dos homens não são nenhuma novidade.

Nesse sentido, retomamos a ideia anterior de silenciamento: ao lançar um estigma sobre a poesia de Cecília, a nossa história literária lhe deve um reparo. Também sabemos que já existem trabalhos sobre esta obra, mas ainda se faz necessário evidenciar a autora como uma produtora crítica e que mesmo não falando em específico do seu tempo no citado livro, traz toda uma conjuntura histórica que deixou marcas até o presente momento e que está longe de ser sanada. Se as mulheres não podiam adentrar o espaço literário com facilidade, tinham menos espaço ainda para falar sobre essas questões históricas e políticas: esse era um lugar reservado aos homens.

Ao enfatizar apenas as produções mais intimistas ou românticas, a história literária acaba silenciando a voz crítica e política de nossa poeta. Sendo assim, cabe a nós que fazemos crítica recuperar não só essa voz, mas a de muitas outras mulheres. Desse modo, o nosso objetivo é mostrar como Cecília, em um tempo menos aberto que o nosso, não só fez literatura como tocou em questões que não deveriam pertencer ao “universo feminino”. Para tanto, faremos uma análise de alguns poemas, tomando como base aqueles que mais apresentam características históricas, políticas e sociais.

2 A mulher na literatura brasileira

Segundo Gotlib (2003), a formação do papel da mulher na sociedade brasileira está fortemente ligada aos processos históricos, carregados de injustiças sociais e preconceitos. Nessa direção, a pesquisadora nos

apresenta a situação em que viviam as mulheres no começo de nossa colônia. As brancas se encontravam em uma espécie de isolamento social, no qual exerciam funções exclusivamente domésticas, desenvolvendo suas habilidades de regras de etiqueta, para que conquistassem o *status* de damas. Enquanto as mulheres negras trabalhavam em diversas áreas, majoritariamente trabalhos desumanos e cruéis, para tentarem sobreviver. A nossa sociedade se pautou nesta relação durante muitas décadas, oprimindo as mulheres brancas e principalmente as negras. Pouquíssimas mulheres tinham acesso à educação e conseqüentemente poucas tinham a oportunidade de desenvolver as habilidades de escrita. Isso ocorria, porque pairava a ideia de que uma função muito intelectual deveria ser desempenhada pelos homens. Não abriam espaço para que estas mulheres falassem e ainda incutiram o pensamento de que acabariam fazendo um uso inadequado da escrita. Se para as brancas e damas da sociedade já era difícil tentar adentrar esse ambiente, as negras tinham de enfrentar ainda mais obstáculos.

Em 1827, as mulheres que se encontravam nas classes altas conquistaram o acesso à educação. Mas Gotlib chama atenção para o fato de que o ensino ofertado neste espaço não abrangia questões mais críticas e reflexivas, na verdade, se ancorava em especificidades mais simplistas. Como era normal que as mulheres se casassem muito novas, não teria necessidade de expandir os conhecimentos, tendo em vista que em breve teriam de se ocupar com as atividades do lar. Percebendo que poderiam aprender bem mais do que lhes era ofertado, muitas dessas mulheres embarcaram no movimento que exigia mais direitos, porém tomando precauções para que não fossem afetados os papéis tradicionais de *dona de casa e mãe*. Sabemos que até hoje essas qualificações ainda são dadas às mulheres, tornando desajustadas aquelas que não realizam tal performance. Mas também é importante lembrar que essa ideia instaurada durante séculos escondia a intenção de fazer com que as mulheres continuassem dependentes dos homens, sem conhecimentos sociais e até mesmo individuais, já que toda a estrutura social estava fincada nesse arquétipo.

Mesmo com inúmeras restrições e limitações, Gotlib aponta que começaram a surgir alguns nomes em nossa literatura, mesmo que isolados. Sendo uma das pioneiras, Nísia Floresta (1810-1885), trazia em seus escritos uma abordagem feminista, exigindo a ampliação dos direitos e assegurando a importância da inserção na educação. A partir daí outros nomes começaram a aparecer com mais frequência, embora ainda muito aquém do que deveria. A

pesquisadora também ressalta que muitas mulheres que emergiam no cenário literário, ainda traziam marcas dos cânones, não ousavam se distanciar. Aquelas que tentavam fazer esse movimento eram cerceadas e a crítica da época ressaltava o lado esposa e mãe, como aconteceu com Gilka Machado (1893-1980).

Sendo assim, mesmo quando conseguiram entrar no espaço literário, tinham de enfrentar a censura, que as impediam de se manifestar de um modo diferente daquele que não fosse o idealizado. Com isso, se fincou na crítica a ideia que havia um modo feminino de fazer literatura. Castelo Branco (2004) vai investigar esse modo por meio de dois aspectos: *a dicção feminina e a escrita feminina*. O estudo baseava-se em catalogar, procurar marcas linguísticas e textuais que aparecessem com maior frequência nas obras escritas por mulheres. Segundo a autora, traçaram como características as temáticas líricas e amorosas, o uso excessivo de adjetivos, as hipérboles, os termos com conotação sexual. Porém, ela enfatiza a inconsistência e a fragilidade dessas marcações, já que estão relacionadas ao sexo e não ao gênero construído cultural e socialmente. Além de que se cria um estigma de que toda a literatura escrita por mulheres deve necessariamente se apresentar desse modo.

É exatamente com o intuito de apresentar um lado menos conhecido de Cecília Meireles que iniciamos esta pesquisa. Mesmo aparecendo em uma era que já não se estranhava tanto a presença de uma mulher nos jornais e na literatura, se esperava que essa tivesse um papel ainda tradicional. A fala da mulher nunca deixou de sofrer ataques tentando limitá-la. Dessa forma, o *Romanceiro da Inconfidência* se destaca por realizar um movimento político e social, fugindo do esperado.

3 A Inconfidência na história e no Romanceiro

Maxwell (1989) faz um mapeamento histórico sobre o que seria e o que levou a formação da chamada Inconfidência Mineira. Em sua abordagem, o historiador afirma que não lhe agrada o uso do termo *inconfidência*, pois vem dos donos do poder, não sendo uma designação que venha da oposição. Com isso, ele prefere tratar o fato histórico por conjuração. Em um primeiro momento do estudo há uma explanação sobre a situação econômica do Império. Com a queda na arrecadação do ouro, mesmo tendo uma boa exportação de fumo e algodão, a Coroa Portuguesa passou a cobrar mais impostos das capitânicas. Sendo a capitania das Minas Gerais a mais rica daquele momento, o aumento de imposto ficou mais rígido, despertando a grande revolta da elite econômica de Minas Gerais.

Em segundo momento, o historiador traz a situação econômica da própria capitania das Minas Gerais. Era de fato a capitania mais rica do país na época, entretanto, a migração da população para o sul, a expansão da pecuária e da monocultura fizeram com que houvesse um decréscimo na arrecadação do ouro e do diamante, suas principais fontes de renda. A conjuração como chama Maxwell foi o estopim de uma relação que já vinha sendo afetada tempos atrás. Antes desse movimento existiram outros contra os abusivos impostos cobrados pela Coroa, como a *Revolta de Vila Rica* (1720). Mas foi a conjuração do final do século XVIII que mexeu com as estruturas do império e ficou marcada para sempre na história do Brasil. Vale lembrar que a Conjuração ou a Inconfidência, como ficou conhecida, não foi uma luta popular, muito pelo contrário, eram os ricos quem comandavam, eles que exigiam a separação da capitania das Minas para não precisarem pagar os impostos cobrados. A população pobre, principalmente os escravizados, não teriam mudanças significativas em suas vidas, pois teriam de continuar trabalhando em busca do ouro dos seus patrões ou donos. Então vejamos que não há de fato uma revolução para o bem da população em geral, mas há um conflito econômico entre as classes ricas do império.

Em seu último momento, o estudo aponta para a derrota dos conjuradores, tendo em vista que os seus planos foram descobertos pela Coroa que agiu brevemente para a sua desarticulação. De fato, a revolução não aconteceu, muitos dos líderes do movimento foram presos, recebendo perdão posteriormente. Entretanto, um desses não teve o perdão concedido e acabou sendo levado à morte em praça pública: Tiradentes. Enforcado no dia 21 de abril de 1789, Tiradentes foi esquartejado e partes de seu corpo espalhado pela estrada.

No que diz respeito ao mártir Tiradentes, Carvalho (1990) vai dizer que era necessário para o movimento a figura de um herói, que não fosse símbolo apenas daquele momento, mas que marcasse a história da nação e da República. De acordo com o historiador, a figura do herói simboliza o poder, as encarnações das ideias e aspirações, serve como um ponto de referência para a identificação coletiva. Exatamente por isso, um herói se fazia necessário para a construção da República, já que faltava o envolvimento real do povo, a compensação simbólica em torno de uma figura ganhou força. Mas como o próprio Carvalho nos apresenta em seu texto, encontrar esse herói não foi uma tarefa fácil, havia vários candidatos ao posto, como por exemplo, Deodoro, Benjamin Constant, Frei Caneca e o próprio Tiradentes.

Em meio aos pretendidos ao cargo, Tiradentes ganhou destaque. Entre os critérios de aceitação estavam a sua localização geográfica, sua construção de herói sereno e uma certa aceitação popular. Houve uma recuperação da imagem do conjurador mineiro, visando sua imediata ligação ao regime republicano. Sendo assim, ele foi eleito como esse grande mártir, a figura que morrera como vítima, como o portador das dores e dos sonhos de um povo. Toda a construção narrativa da história, segundo o próprio Carvalho contribuiu para que houvesse uma aproximação entre Tiradentes e Jesus, ambos mártires que doaram sua vida em nome de algo maior: o povo. Quando na verdade, o movimento não tinha essa intenção real com o povo, como vimos acima. Mas de fato a história aproximou os dois e fez com que Tiradentes fosse um símbolo. Tal aproximação é tão forte que é comum verificarmos a imensa semelhança nas caracterizações entre Cristo e o mártir da conjuração. Sua morte virou o maior acontecimento da conjuração, sendo lembrada como um feriado nacional

Foi tendo como base essa saga brasileira que Cecília realizou uma de suas maiores obras, entrando em questões políticas e sociais.

4 A Inconfidência nos versos de Cecília

Publicado pela primeira vez em 1953, *Romanceiro da Inconfidência* recupera muitos dos dados históricos abordados no tópico anterior e transforma em literatura. Cecília faz um mergulho na história e traz à tona personagens importantes do movimento. É bom ressaltar que o seu texto é literário, embora esteja ancorado em acontecimentos reais, não tem a intenção de se tornar histórico ou totalmente verídico.

Produzido no gênero romanceiro, Cecília busca inspirações nas canções de caráter popular. Segundo Coelho (1960), o romance era definido como um breve poema épico, voltado ao canto e transmitido oralmente. Essa articulação entre romance e música ganhou força nas colheitas e se popularizou. Com tradição ibérica, surgiu na Idade Média e tinha como intuito cantar um tema central. É importante lembrar que embora receba o nome de romance, não deve ser confundido com o gênero em prosa. Soares (2007) também lembra das canções em forma de romance que possuíam liberdade formal e uma variedade de temas. Sendo assim, o romanceiro se espalha pelo mundo como um gênero que em forma de poesia, narram algum acontecimento ou assunto.

É justamente ancorada nesse gênero que a poeta busca narrar as causas da inconfidência e as suas consequências. Cecília apresenta sua produção com 107 poemas, 85 deles são intitulados de romances e divididos em partes. Os outros poemas são chamados de cenário ou fala e abrem estas seções. Como o romanceiro tem uma estrita ligação com a música, a sonoridade dos poemas é fundamental, e sendo Cecília uma poeta muito atenta ao léxico e ao ritmo dos versos, *Romanceiro da Inconfidência* é uma de suas obras mais célebres nesse quesito. Tanto é que o próprio Bosi, aqui já citado, utiliza fragmentos do livro para comprovar tal qualidade. Mas a Cecília, grande construtora de imagens e sons, já é bem difundida e conhecida, o que queremos é evidenciar o seu lado crítico e consciente.

Além disso, queremos também colocar em destaque a própria obra, que durante anos não recebeu o *status* que merecia e acabou ficando na sombra de outras grandes produções da autora. Vale ressaltar que mesmo sendo publicado em 1953 - durante a terceira fase do modernismo, caracterizada por sua vertente mais social e humana - *Romanceiro* não costuma aparecer entre as obras que tiveram êxito nesse período.

5 Os aspectos políticos e sociais em *Romanceiro da Inconfidência*

Segundo Candido (1985), a literatura, como um fenômeno de civilização, é condicionalmente dependente dos vários entrelaçamentos sociais. Sua constituição e caracterização estão relacionadas diretamente aos eventos que surgem no organismo social. Para o sociólogo e crítico literário, essa conexão entre trabalho artístico e realidade ocorre de maneira arbitrária, isto porque mesmo quando se propõe a observar e transpor o real, a literatura se segura na mimese, que acaba sendo sempre uma forma de *poiese*. Por isso, também já ressaltamos que tal obra aqui estudada não tem a pretensão de ser um texto histórico, preso literalmente aos fatos como eles “realmente foram”. Ainda de acordo com Candido, o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e principalmente suas ideias, pois fornece recursos que atuam com o intuito de validar o seu efeito sobre nós. A obra seria um organismo que está condicionado e motivado pelos fatores sociais, sendo o estudo sociológico da literatura uma ferramenta de compreensão da própria criação.

Ao abranger questões sociais e políticas, Cecília mexe inevitavelmente com a história. Sendo o livro produzido no século XX e o acontecimento ocorrido no século XVIII, há um longo período que os distanciam e conseqüentemente faz com que a poeta recorra aos dados históricos consagrados.

Benjamin (1987) nos diz que articular historicamente o passado, não significa “conhecê-lo como de fato foi”, mas entender que o tempo não é vazio nem homogêneo e que a história foi narrada e contada pela classe dominante. Nesse sentido, ele aponta que os sujeitos do conhecimento histórico são aqueles que compõem a própria classe combatente e oprimida. Hutcheon (1991) faz movimento parecido, ao evidenciar que as novas narrativas - e aqui podemos transpor esse estudo para a poesia - que se pretendem históricas, englobam a multiplicidade da história e permitem que sujeitos antes excluídos se apresentem.

Tendo como base tais preceitos, nos detemos a olhar para a obra de Cecília considerando evidenciar as questões sociais, políticas e históricas que aparecem. Entendendo que tais aspectos lhe são inerentes e que há uma enorme quantidade de poemas, não dispomos de ferramentas para analisar todos neste momento. Para tanto, fizemos um recorte considerando os poemas da chamada *Parte I*. Tal escolha se deu por entendermos que os versos que compõem essa seção apresentam a capitania das Minas Gerais e consequentemente a Vila Rica, além de expor os motivos para que a conjuração explodisse e principalmente porque fala dos escravizados que exerciam o papel mais difícil e árduo, mas que ironicamente não estavam na linha de frente da chamada “revolução”, já que os interesses conflitantes eram os da elite.

Ainda fazendo uma delimitação mais precisa dos poemas, já que a intitulada *Parte I* é composta por uma outra dezena, nos restringimos àqueles que apresentam com maior frequência os aspectos já ressaltados. Dentro desse universo consideramos evidenciar quatro poemas que serão analisados a seguir. O primeiro poema a ser analisado também é o primeiro do livro e está intitulado como *Fala Inicial*. Como os poemas possuem uma extensão considerável, já que narram uma história, traremos fragmentos que permitam contemplar a nossa análise:

Não posso mover meus passos,
por esse atroz labirinto
de esquecimento e de cegueira
em que amores e ódios vão:
- pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;

- avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;
- descubro altas madeiras
do excessivo cadafalso
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.
(MEIRELES, 1983, p.13)

Em sua estrofe de abertura, Cecília Meireles começa apresentando o momento mais marcante da conjuração mineira, a flagelação e o enforcamento de Tiradentes. A poeta recupera logo de início esse fato, marcando o conteúdo do que se seguirá nos próximos versos. Vejamos que há uma descrição muito poética do acontecimento, embora carregada de melancolia. Como bem lembrou Benjamin, não é possível falar do passado como ele de fato foi, mas é possível relembrar, se aproximar. Ao criar tais versos, Meireles nos coloca diante de um dado verídico, mas com uma intenção mimética. Evidentemente que a condenação do mártir da inconfidência mexeu com a população local e foi assistida por inúmeras pessoas, já que era em praça pública e a Coroa fazia questão de que servisse como lição. Mas aqui não há apenas uma descrição, há uma rememoração, os versos tentam nos aproximar daquele momento ao explicitar as emoções dos povos nas ruas, os sentimentos de angústia, medo e principalmente da morte. Ao trazer o universo histórico para a poesia, a autora logo na abertura nos traz uma construção precisa, acertada em ritmo e melodia, mas traz principalmente uma história já tão conhecida em uma roupagem totalmente diferente.

Ainda seguindo com o mesmo poema, temos outra estrofe que merece o nosso destaque:

Ó meio-dia confuso,
ó vinte-e-um de abril sinistro,
que intrigas de ouro e de sonho
houve em tua formação?
Quem é culpado e inocente?
Na mesma cova do tempo
cai o castigo e o perdão.
Morre a tinta sentenças

e o sangue dos enforcados...
 - liras, espadas e cruzes
 pura cinza agora são.
 Na mesma cova, as palavras,
 o secreto pensamento,
 as coroas e os machados,
 mentira e verdade estão.
 (MEIRELES, 1983, p.13)

Em outros versos do mesmo poema é lembrado o dia 21 de abril, dia em que ocorrera a condenação de Tiradentes e que posteriormente se tornaria um feriado nacional em sua memória. Nesse fragmento já começamos a perceber uma Cecília mais questionadora. Ela se pergunta quais foram os conflitos não só visionários, mas econômicos que levaram até o momento fatídico. Se questiona como é que se definiam os culpados em detrimento dos inocentes. Todas essas questões carregadas de um tom irônico, pois as respostas já foram dispostas pelo tempo. Tempo esse que se encarregou de engoli-las, como se evidencia nos versos. Tudo e todos se encontram na mesma cova, não só os condenados e enforcados, mas também aqueles que se julgavam superiores, verdade e mentira se encontram agora no mesmo espaço.

O primeiro poema do livro intitulado como romance, se apresenta da seguinte forma: *Romance I ou da revelação do ouro*. Nele, Cecília vai abordar os caminhos que levaram o homem a descobrir tais pedras e minérios preciosos. Também desnuda a ganância dos homens que perdidos pela cobiça não tinham outra pretensão que não fosse a da riqueza. Assim, segundo os versos da autora, fora descoberto o Ouro Preto e que mais tarde se tornaria nome de uma das cidades mais belas do estado de Minas Gerais. Entretanto, o que queremos destacar é o poema que vem posteriormente, ao falar sobre a revelação do ouro e seu poder econômico, a poeta nos traz versos sobre o trabalho em torno das pedras e os conflitos gerados ao seu redor. Vejamos alguns versos do *Romance II ou do ouro incansável*:

Mil bateias vão rodando
 sobre córregos escuros;
 a terra vai sendo aberta
 por intermináveis sulcos;
 infinitas galerias
 penetram morros profundos.

De seu calmo esconderijo,
o ouro vem, dócil e ingênuo;
torna-se pó, folha, barra,
prestígio, poder e engenho.
É tão claro! - e turva tudo:
honra, amor e pensamento.

Borda flores nos vestidos,
sobe a opulentos altares,
traça palácios e pontes,
eleva os homens audazes,
e acende paixões que se alastram
sinistras de rivalidades.

Pelos córregos, definham
negros, a rodar bateias.
Morre-se de febre e fome
sobre a riqueza da terra:
uns querem metais luzentes,
outros, as redradas pedras.
(MEIRELES, 1983, p.24)

No fragmento retirado do poema verificamos uma recriação dos trabalhos forçados que ocorriam nos córregos de onde se extraíam o ouro e outros minérios. Há uma abordagem das relações escravistas, a denúncia da violência e das péssimas condições de trabalho, que levavam muitos escravizados à morte. Por exemplo, a bateia é um utensílio usado na mineração e tem a função de concentrar ao fundo os minérios retirados do solo, tal instrumento era o único material oferecido, não havia uma preocupação em garantir a segurança e a proteção. Nos versos, Cecília vai remontando os acontecimentos que seriam corriqueiros nessa situação: os trabalhadores abrindo a terra e adentrando morros profundos e escuros para tentar encontrar as pedras, que não lhes pertenceriam. Na segunda estrofe encontramos uma ironia e crítica da poeta. Descrevendo o ouro como algo muito claro, enfatiza que essa clareza logo se torna turva, pois confunde os pensamentos, a honra dos homens e logo cria tensão e conflitos. A luta pelo poder e prestígio se torna maior e aquilo que deveria se tornar um bem comum se torna individual.

A estrofe seguinte nos remete ao destino do ouro, enfeitava os vestidos, os palácios, era um adorno dos ricos e poderosos e ao mesmo tempo em que despertava paixões e poder, também propiciava a formação de conflitos. Nos últimos versos desse fragmento, Cecília aprofunda sua crítica sobre a situação dos negros escravizados, eles que pelos córregos trabalhavam extraindo as pedras, morriam de fome e febre, não tinham sequer o direito de usufruir minimamente do seu trabalho. A riqueza dos brancos e donos das minas vinha diretamente da escravidão, do trabalho forçado e desumano que mantinham sobre os negros. Aqui começamos a observar uma preocupação não só em evidenciar os conflitos dos poderosos em torno da riqueza, mas uma necessidade em demarcar as raízes das injustiças sociais que se alastram até hoje.

Em outro momento do mesmo poema, vemos uma crítica aos conflitos dos poderosos:

Por ódio, cobiça, inveja,
vai sendo o inferno traçado.
Os reis querem seus tributos,
- mas não se encontram vassalos.
Mil bateias vão rodando,
mil bateias sem cansaço.

Mil galerias desabam;
mil homens ficam sepultos;
mil intrigas, mil enredos
prendem culpados e justos;
já ninguém dorme tranquilo,
que a noite é um mundo de sustos.
(MEIRELES, 1983, p. 25)

Aqui vemos uma menção ao início da crise que gerou a conjuração: a Coroa exigindo mais tributos das capitânias. A autora elenca vários sentimentos para que fosse se formando a crise e o motim, mas o que queremos destacar nesses versos é a atenção dirigida aos escravizados que continuavam trabalhando. Quando se fala da inconfidência, o imaginário coletivo majoritariamente pensa em Tiradentes e nos conflitos internos econômicos que ocasionaram sua formação, mas muitas vezes não se fala dos escravizados que trabalhavam arduamente, inclusive para os donos das minas que se rebelavam contra as cobranças da Coroa Portuguesa. Segundo

Furtado (2006), a Inconfidência tinha um caráter elitista e a definiu como um “motim de acomodação”, porque não se tratava de uma efetiva revolução nacionalista, mas estava muito ancorada no Antigo Regime. Para tanto, o pesquisador vai evidenciar alguns conjuradores que depois de condenados receberam o perdão e voltaram a ocupar cargos de destaque. A questão fundamental não era tornar-se independente, mas reaver aspectos econômicos de seus interesses. Sendo assim, Cecília toca em um aspecto muito importante para a história: os aspectos políticos e sociais que motivaram a conjuração estavam ancorados majoritariamente nos interesses de outros brancos ricos. Os negros escravizados continuavam rodando as bateias nos córregos escuros e morrendo em condições desumanas de trabalho. Com isso, consideramos que a poeta traça um percurso muito curioso e pertinente ao enfatizar o sofrimento e as injustiças sofridas pelos escravizados.

Em outros momentos da obra há uma ênfase na vida dos escravizados, a *Parte I* inclusive, apresenta muitos versos sobre as condições arbitrárias em que viviam. Queremos destacar aqui o poema *Romance VII ou do negro nas Catas*:

Já se ouve cantar o negro,
mas inda vem longe o dia.
Será pela estrela d'alva,
com seus raios de alegria?
Será por algum diamante
a arder, na aurora tão fria?

Já se ouve cantar o negro,
pela agresteimensidão.
Seus donos estão dormindo:
quem sabe o que sonharão!
Mas os feitores espiam,
de olhos pregados no chão.
(MEIRELES, 1983, p.36)

Nas duas primeiras estrofes do poema observamos uma recriação do trabalho escravizado. Antes mesmo do dia raiar, os negros já estavam nos morros e córregos extraíndo ou tentando extrair o ouro e o minério que encontravam. Cecília traz o canto negro que se espalhava pelas terras enquanto trabalhavam, de fato, as manifestações artísticas e religiosas dos escravizados eram muito aguçadas. Mesmo que muitas vezes suas expressões

fossem boicotadas ou criminalizadas pelos brancos, não deixavam de expor e de criar, até porque são elementos de resistência, de afirmação existencial e expressão dos seus desejos. Nos versos posteriores vemos a disparidade do trabalho, enquanto os negros sacrificavam suas vidas, a procura de uma riqueza que não lhe pertencia, os donos dormiam. Sabemos que os poderosos não acompanhavam as extrações e deixavam alguns homens de sua confiança para vigiarem. Homens esses que usavam de violência para com os escravizados. A ideia de um ser humano pertencer a algum outro é absurda, mas mais absurdo é saber que não foi apenas uma ideia, foi real. Ser escravizado era sinônimo de não ter direitos, não ter vontades, estar sempre pertencendo a alguma outra pessoa, era uma condição herdada. Havia então uma objetificação do ser humano.

Ao trazer para o universo poético a situação dos escravizados, Cecília coloca em foco aspectos que foram silenciados, aborda os seus sofrimentos, suas angústias, seus desejos. Vemos que há uma focalização na figura do negro escravizado que durante muito tempo foi marginalizado e apagado. Também remonta a como os trabalhos que eram obrigados a desenvolver rendiam lucros para os brancos e donos das minas. Ou seja, o que queremos dizer é que durante muito tempo se priorizou as histórias dos movimentos dos brancos em detrimento dos negros. Em muitas outras situações esses sujeitos também ficaram esquecidos ou foram apagados propositalmente como na própria conjuração, em que se cria todo um mito de liberdade - embora econômica - mas para quem seria dirigida essa liberdade? Desse modo, é importante voltar à história e reconhecer as suas lacunas, como faz Meireles.

Ainda tendo como base o mesmo poema queremos destacar o seguinte fragmento:

Já se ouve cantar o negro.
Chora neblina, a alvorada.
Pedra miúda não vale:
liberdade é pedra grada...

(A terra toda mexida,
a água toda revirada...

Deus do céu, como é possível
penar tanto e não ter nada!)
(MEIRELES, 1983, p.37)

Vemos nos versos acima uma crítica à conjuntura social do período, em que os escravizados tinham o dever de encontrar pedras grandes e volumosas, enquanto a pedra que mais desejavam era a da liberdade. Nos últimos versos se coloca em destaque a grande dúvida e lamento, como se pode trabalhar tanto, se arriscar tanto e não ter nada. É bom lembrar que Cecília Meireles era uma mulher branca, sua capacidade crítica e reflexiva de voltar ao passado e colocar em destaque os negros, que durante muito tempo não foram lembrados como parte desse movimento é admirável. Mas também é necessário lembrar que é interessante ter uma pessoa negra escrevendo sobre essas histórias e sobre esse passado. Se retomarmos Dalcastagnè, veremos que o número de mulheres negras escrevendo literatura no Brasil é ainda menor que o de mulheres brancas. Então ao mesmo tempo em que enfatizamos a potência criadora e consciente de uma das nossas maiores poetisas, também lembramos o fato de que é necessário fazer vozes negras serem ouvidas e lidas.

Por fim, queremos analisar o nosso último poema que está intitulado da seguinte forma: *Romance XIX ou dos maus presságios*:

Acabou-se aquele tempo
do Contratador Fernandes.
Onde estais, Chica da Silva,
cravejada de brilhantes?
Não tinha Santa Ifigênia,
pedras tão bem lapidadas,
por lapidários de Flanders.

Sobre o tempo vem mais tempo,
mandam sempre os que são grandes:
e é grandeza de ministros
roubar hoje como dantes.
Vão-se as minas nos navios...
Pela terra despojada,
ficam lágrimas e sangue.
(MEIRELES, 1983, p.64)

Ao longo do seu romanceiro, Cecília Meireles vai citando personagens históricos marcantes, dentre eles o Contratador Fernandes e Chica da Silva. Fernandes foi um dos homens mais ricos e influentes no período da

mineração, é interessante ressaltar que entre os próprios detentores de terras e pedras preciosas havia conflitos e disputas, Fernandes se situava nessa conjuntura. Entretanto, o fato que pelo qual ele é lembrado na cultura popular se deve ao casamento com Chica da Silva. Chica tornou-se um marco da cultura e história do Brasil, uma mulher negra que conseguiu sua alforria e passou a viver como rica ao se casar com o Fernandes. Sua história já foi contada de diversas maneiras, incluindo uma telenovela. Ao ascender de classe social, Chica não teve uma voz a favor da abolição, muito pelo contrário, foi omissa e maltratava os escravizados que lhes serviam. Mas o que queremos evidenciar nessa primeira estrofe é o fato de que a poeta anuncia que esses personagens já foram engolidos pelo tempo, a riqueza não os fez eternos, eles também se perderam.

Ao continuar na segunda estrofe, deixa em evidência que com o passar do tempo aqueles que permanecem grandes são os que na maioria das vezes não seguem um caminho justo e honesto. Vejamos que a enunciação da palavra hoje pode fazer referência ao período em que Cecília escreve os versos, mas também não deixa de fazer conexão com os nossos dias atuais. Ainda vivemos presos a um mundo injusto, soberbo e indiferente, no qual os ricos detém o poder e para os pobres sobram as lágrimas. Nunca conseguimos nos livrar de um passado incoerente que cultivava a falsa sensação de liberdade, quando na verdade, estamos bem longe desse ideal. Assim como muitos membros da inconfidência, a maioria dos nossos políticos atuais sabem a situação dos vulneráveis, embora isso não se torne uma questão prioritária.

Seguindo o mesmo poema, queremos destacar a sua última estrofe:

Mas é direção do tempo...
E a vida, em severos lances,
empobrece quem trabalha
e enriquece os arrogantes
fidalgos e flibusteiros
que reinam mais que a Rainha
por estas minas distantes!
(MEIRELES, 1983, p.64)

Nesses últimos versos vemos uma crítica voraz aos ricos daquela capitania que enriqueciam em cima do trabalho dos pobres, que continuavam cada vez mais pobres e os ricos ainda mais poderosos. Além disso, esses homens brancos eram influentes, muitos com cargos ligados à Coroa, em suas

terras eles mesmos criaram suas leis, agindo de maneira corrupta e desonesta, se colocando acima da rainha. Novamente podemos relacionar com o nosso período atual, no qual o sistema econômico dinamiza a lógica de mercado e faz com que os pobres permaneçam na linha de pobreza enquanto trabalham para os donos de empresas que enriquecem pagando o mínimo. Vejamos que nossa formação social e cultural está formatada no nosso passado e os seus resquícios são na maioria das vezes desastrosos. Cecília com maestria consegue colocar em evidência um esquema que fez muitas vítimas no início da colonização e que não perdeu força na contemporaneidade.

Sendo assim, queremos evidenciar uma afirmação de Goldstein (1998) que vê o *Romanceiro da Inconfidência* como uma obra célebre, fazendo aparecer uma Cecília cidadã consciente. Ao transparecer múltiplas facetas da poeta, verificamos a sua potência criadora, a pesquisadora séria e a perspicaz conhecedora da História e da Literatura. Ainda segundo a estudiosa, Cecília consegue nessa obra, buscar lições do passado para direcionar ao presente, e como bem vimos, é um presente que ainda está vivo.

6 Considerações finais

Reconhecendo que a inserção das mulheres no campo literário não ocorreu de modo pacífico e receptivo, mas que foi um resultado de muitas lutas e embates sociais, tivemos a intenção de evidenciar uma produção escrita por uma de nossas maiores escritoras. Ao fazer esse recorte tivemos o cuidado de explicitar uma faceta menos conhecida e explorada de Cecília Meireles. Ao longo dos anos, a maioria das mulheres escritoras em nosso país teve sua obra rotulada e até mesmo encarada como uma literatura à parte, uma “literatura feminina”. Tal estigma carregava um caráter machista que encarava essas produções de modo inferior. Aquelas mulheres que produziam seus textos de um modo que não fosse considerado como pertencente ao “universo feminino” recebiam o rótulo de “mulheres que escreviam como homens” ou muitas vezes tinham as suas obras silenciadas. Não tivemos a pretensão de demarcar porque uma obra tão importante na carreira de Cecília foi colocada à sombra das outras, mas é bem conhecido que a vertente intimista e pessimista da poeta tomou um grande espaço, fazendo com que a mesma fosse lembrada primeiramente por essas características. Entretanto, tivemos o objetivo de expor e enfatizar a voz crítica e reflexiva que foi silenciada e esquecida em detrimento da voz pessoal.

Para tanto, recorremos ao *Romanceiro da Inconfidência*, obra com teor político e social muito bem elaborado. Cecília nos leva de volta ao passado, nos coloca diante de um acontecimento histórico e a partir disso vai remontando a raiz de nossas injustiças e de nossos preconceitos. Como já foi dito anteriormente, não é uma obra que pretende remontar o passado fielmente, mas que busca nele uma forma de pensar criticamente o presente. Também não seria uma pretensão fazer esse exercício já que estamos tratando de um texto literário e além do mais, não é possível articular o passado como ele de fato aconteceu, como bem lembra Benjamin. Mas a força da obra da poeta reside exatamente no fato de nos levar a esse universo remoto com mais cuidado, com atenção ao que se narra, atentando não só para as figuras já conhecidas, mas reconhecendo a presença e a importância dos sujeitos que estavam à margem.

Ao dedicar diversos poemas aos escravizados que tinham seus sonhos e vidas ceifados pelos brancos, ricos e poderosos, Cecília nos coloca diante de um fato que muitas vezes não é lembrado. A Inconfidência virou um marco histórico, como bem lembra Furtado, virou uma matéria-prima simbólica, um objeto de constantes reelaborações no âmbito da memória. Mas é preciso lembrar que as pessoas que sofriram naquela conjuntura não eram os brancos que comandavam a conjuração, mas o povo pobre que arriscava a vida trabalhando para encontrar uma liberdade que não era sua. Ao longo do romanceiro, Meireles se ancora nos dados e fatos que ficaram marcados pela historiografia, ela remonta o ideal de Tiradentes como um herói da nação, um mártir em serviço do seu povo, faz as correlações que Carvalho mencionara sobre a ideia de torná-lo um ser místico, próximo ao Cristo. Os versos que narram tais acontecimentos podem ser lidos como uma maneira de manter ativa a memória nacional que foi construída, de ratificar a força de Tiradentes e mantê-lo vivo, mas acreditamos que a potência de sua obra se faz presente nos sujeitos que ficaram marginalizados e não entraram como deveria nessa memória construída.

Sendo assim, a poeta mergulha nesse universo e vai desnudando os problemas sociais e políticos que temos desde o nosso chamado “descobrimento”. As denúncias das injustiças, dos sofrimentos são feitas de uma maneira tão bem pensada esteticamente que a leitura do romanceiro vai nos possibilitando refletir o presente. Ao escrever sua obra, Meireles escreve para o seu tempo, propicia uma reflexão em torno da sua contemporaneidade, mas ela ainda continua tão viva e real em nosso tempo que é impossível não

conectar os períodos. Infelizmente ainda sofremos demasiadamente com essas raízes perversas de nossa colonização e a literatura de algum modo nos leva a questionar e indagar as circunstâncias.

Com isso, Cecília nos revela a imagem de uma poeta consciente, que buscava inspiração na sua subjetividade, mas que também compreendia a necessidade de refletir o social. Resgatando o passado e o redesenhando de uma maneira poética, ela nos permite entrar em contato com a nossa história social e política, fazendo uma crítica que não se perde ao longo do tempo, mas que se faz necessária. Dessa maneira, trouxemos para a discussão um lado silenciado de Cecília Meireles, ou melhor, uma voz silenciada, que precisa ser revisitada, estudada e analisada. A nossa poeta precisa ser vista também como uma escritora consciente, perspicaz que trouxe contribuições importantes para pensar historicamente a nossa sociedade.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRANCO, L.C. As incuráveis feridas da natureza feminina. In:BRANCO, L.C. (org.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARVALHO, J.M. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, J.P. *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto: Figueirinhas, 1960.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

FURTADO, J.P. Das múltiplas utilidades das revoltas: movimentos sediciosos do último quartel do século XVIII e sua apropriação no processo de construção de nação. In: MALERBA, J. (org.). *A independência brasileira: novas dimensões*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GOLDSTEIN, N.S. *Roteiro de leitura: Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GOTLIB, N.B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I; MUZART, Z.L. (orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

MAXWELL, K. Conjuração mineira: novos aspectos. *Estudos Avançados*, v. 3, n. 6, p. 04-24, 1989.

MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.



Poesia mulher: traição e tradição modernista em Assionara Souza

Woman poetry: betrayal and modernist tradition in Assionara Souza

Brunna Pszdzimirski

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Guarapuava, Paraná/ Brasil

bru_psz@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5363-3587>

Nilcéia Valdati

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Guarapuava, Paraná/ Brasil

valdati@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6145-3618>

Resumo: O presente estudo centra-se na poética da escritora paranaense Assionara Souza (1969-2018). Embora a autora tenha dois livros de poemas publicados, sendo um deles póstumo, a preferência da escritora era apresentar seu trabalho no ciberespaço, utilizando várias plataformas, como o *blog* pessoal *Cecília não é um cachimbo* e sua página pessoal no *Facebook*. É destes espaços que selecionamos os poemas “Drummond em tempos sinistros” (2015), “Bandeira” (2016), “Misael, seu desgraçado” (2017a) e “Penélope” (2017b) para a análise neste artigo, cujo objetivo é lançar um olhar sobre o jogo estabelecido com a tradição modernista brasileira, que ora se apresenta como uma traição, ora como uma questão afetiva, mas que acima de tudo traz uma nova composição de personagens femininas da literatura, que foram produzidas por homens e agora são reconstruídas por Assionara. Para o desenvolvimento de tais questões, são tomadas as discussões propostas por Octávio Paz (1984) e Luciana Di Leone (2014) em torno do papel da tradição e do afeto; Diana Klinger (2014) e a noção de ética no afeto, Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2017, 2020) e Tamara Kamenszain (2015) sobre o papel da figura feminina. Percebe-se enfim que a poeta Assionara Souza estabelece um diálogo com a tradição, traindo-a quando insere a visão e a perspectiva da mulher.

Palavras-chave: poesia contemporânea; Assionara Souza; tradição; autoria feminina.

Abstract: This study focuses on the poetry of Paraná state writer Assionara Souza (1969-2018). Although the author has two published books of poems, one of which is posthumous, the writer’s preference was to present her work in cyberspace, using various platforms, such as her personal blog *Cecília não é um cachimbo* (Cecília is not a pipe) and

her personal *Facebook* page. We selected the poems “Drummond em tempos sinistros” (2015), “Bandeira” (2016), “Misael, seu desgraçado” (2017a), and “Penélope” (2017b) from these cyberspaces for the analysis in this article, whose goal is to inspect the relation established with the Brazilian modernist tradition, which sometimes presents itself as a betrayal, sometimes as an emotional issue, but most importantly brings a new composition of female characters in literature, which were produced by men and now reconstructed by Assionara. To develop such questions, we take the discussions proposed by Octavio Paz (1984) and Luciana Di Leone (2014) regarding the role of tradition and affection; Diana Klinger (2014) and the notion of ethics in affection; Rita Lenira de Freitas Bittencourt (2017, 2020) and Tamara Kamenszain (2015) on the role of the female figure. In short, the poet Assionara Souza establishes a dialogue with the tradition, betraying it when she inserts a woman’s view and perspective.

Key words: contemporary poetry; Assionara Souza; tradition; female authorship.

1 Introdução

Assim como a própria língua, a literatura também pode ser vista como um mecanismo vivo, que se transforma e se adapta mediante o tempo. Os períodos literários acompanham as transformações sociais, buscando participar ativamente da época em que estão inseridos na sociedade. Nesse contexto, percebe-se um entrecruzamento dos denominados períodos, que buscam suprir novas necessidades e complementar-se, como por exemplo a relação entre o Realismo e o Naturalismo, ou ainda, romper totalmente com as estéticas anteriores, como é o caso do Simbolismo e Parnasianismo com o Modernismo. De todo modo, seja por um viés positivo ou negativo, esses meios se atravessam.

No contemporâneo é nítido esse cruzamento, especialmente no que tange às gerações do modernismo. Para Antoine Compagnon,

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição). (COMPAGNON, 2010, p. 34)

Assim, nesse movimento de tradição, os autores contemporâneos retornam às vanguardas, seja por uma questão afetiva ou seja por uma “tradição de ruptura”, expressão abordada por Octávio Paz no livro *Os*

filhos do barro (1984) no ensaio “Tradição da ruptura”. Paz aponta para uma relação de estranhamento entre o passado e presente. O moderno nega a tradição, pois sugere que é ele quem traz a novidade, assim a ruptura surge a partir dessa negação. Octávio Paz sustenta a ideia de que o modernismo tem autonomia, ao romper com a tradição imperante, torna-se uma nova tradição, uma tradição polêmica, e afirma que a tradição moderna “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 1984, p. 22). Por mais que o autor reflita sobre o modernismo e seus períodos antecessores, suas reflexões cabem para o contemporâneo.

Quando a influência de outros períodos, obras ou autores, ficam explícitas, podemos visualizar uma escrita de caráter afetivo. A questão do afeto é abordada por Luciana Di Leone em seu livro *Poesias e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014). Leone irá pôr em pauta como o afeto age na escrita dos poetas contemporâneos, no poder de dialogar e especialmente serem afetados por múltiplas referências, assim “O poema, seja ou não de poemas consagrados, é um dispositivo de citações, de aspas, de vozes ouvidas.” (LEONE, 2014, p. 24).

Esse conceito de tradição de ruptura ou escrita afetiva é elaborado a partir de vários exemplos de produções literárias, especialmente na produção de poemas. À vista disso, buscamos analisar a obra poética da escritora paranaense Assionara Souza (1969-2018). Natural de Caicó/RN, a poeta radicou-se em Curitiba/PR. Era Mestra em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), publicou quatro livros de contos e dois livros de poesia, sendo um póstumo. Assionara é uma escritora plural, que passeia por diversos gêneros e temas, apresentando uma escrita múltipla e um grande acervo poético.

Do mesmo modo que Assionara Souza tem apego à determinada tradição poética, a trai, fazendo com que o poema se desloque para um campo ímpar apontando uma singularidade própria da escrita produzida por mulheres. É o que veremos neste artigo ao analisarmos como Assionara faz a revisão e desconstrução de personagens femininas produzidas por homens, baseando-se em questões afetivas, presentes em poemas elaborados por autores do modernismo brasileiro.

2 Sobre o outro: a potência do afeto

De acordo com o dicionário Ferreira (1999, p. 62) podemos definir o substantivo afetividade como:

Psicol. Conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre de impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagrado, de alegria ou tristeza.

Esses “fenômenos psíquicos” podem ser transmitidos através de diversas formas: em pinturas, músicas, fotografias e em poemas. Na literatura, as definições de afeto/afetividade são postuladas por Luciana Di Leone (2014), quando afirma que um poema é um dispositivo de citações e vozes já ouvidas. É a partir desse viés que selecionamos os poemas para a construção deste artigo, poemas que conversam com outras obras e que apresentam vestígios de afeto por outros poetas.

Leone (2014) reflete a partir de Deleuze sobre as noções de “afecção” – contato entre dois corpos que se relacionam – e o “afeto” – o elemento resultante da afecção, mas não reduzido a ela. Leone colocará esses elementos na ideia de “escolhas afetivas”, por isso quando fala em afeto comporta ambas as significações. A autora pontua: “os afetos só podem ser problemáticos, ou não serão afetos” (LEONE, 2014, p. 35), e é o que podemos observar nos poemas selecionados de Assionara Souza: ela apresenta referências que mostram a forma como foi “afetada”, mas não escreve baseando-se em elogios vazios. Souza apresenta críticas, problemáticas, questiona o original, seja através de ironias ou de sarcasmos.

O afeto que está presente na escrita de Assionara mostra a sua conduta ética na vida, assim podemos dizer que afeto e ética estão interligados. Esta afirmação corresponde ao que pontua Diana Klinger, em *Literatura e ética: da forma para a força* (2014), quando, baseando-se nas considerações de Spinoza, afirma: “afeto é um termo central para pensar a ética. Ética como forma de estar no mundo, escolha existencial pela potência” (KLINGER, 2014, p. 82). Nesse sentido, o posicionamento ético se dá pelas relações de afeto, a escolha em agir ou ficar inerte está relacionada à forma como a questão afetiva age em cada sujeito. Para iniciar as análises, tomemos como base o poema “Drummond em tempos sinistros” (2015) publicado em sua página pessoal no *Facebook*:

Drummond em tempos sinistros

Poema de sete faces

Quando eu nasci

Um anjo escroto desses que tocam punheta disse: Quem mandou
nascer mulher! Vai acabar embuchando!

As casas espiam os homens

Que correm atrás de outros homens

À tarde, talvez vá à sauna gay

Matar urgentes desejos

O bonde passa cheio de pernas:

Pernas brancas pretas amarelas.

O tarado já fica ligado e se achega nas minas
pra dar umas encoxadas

Eu tudo vejo. Porém meus olhos não perguntam nada.

O homem atrás do bigode

Com cara de sério, simples e forte

É um filho da puta de um pedófilo

Já fez o filho da minha vizinha

O homem atrás dos óculos e do bigode

Meu Deus, e os fundamentalistas políticos

Que querem se fazer de Deus

Com seus discursos facistas

Mundo mundo vasto mundo

Se eu fosse preto, me chamasse Raimundo

E não tivesse o ensino médio

Seria mais um nordestino fudido

solução para se ganhar eleição

Eu não devia te dizer
Mas essa rua
Esse revólver
Botam a gente comovido como o diabo. (SOUZA, 2015)¹

Em primeiro plano temos a questão afetiva quando Souza faz referência ao poeta Carlos Drummond de Andrade. Seu poema foi publicado em 31 de outubro de 2015, dia em que Drummond completaria 113 anos, o gesto da poeta representa a valorização, o respeito e a admiração para com o outro e indica como o afeto a atravessa. Assionara Souza não escreve diretamente a Drummond, mas usa um poema dele para criar sua própria poesia.

Com base em “Poema de sete faces”², Souza aproveita do que já foi disposto por um primeiro e incorpora isso em sua escrita. Ao analisarmos a questão estrutural do poema, nota-se que no título Assionara cita o nome do poeta do texto original trazendo-o para o tempo presente (tempos sinistros) e no primeiro verso menciona o título de origem, assim, exceto na primeira, o restante das estrofes e versos se estruturam exatamente da forma como Drummond utilizou, inclusive em alguns versos iniciando-se com as mesmas palavras. Nos dois poemas, o último verso é exatamente igual.

Observadas essas questões, em segundo plano vemos como a ética se apresenta na construção desse poema, a partir de escolhas de palavras e termos que nos ajudam a desvendar o posicionamento da poeta. Assionara não foge do estilo de escrita utilizado por Drummond, – também da fase gauche do poeta – pois tem em sua escrita uma linguagem permeada de ironia, pessimismo, reflexão existencial. Mas por outro lado, a poeta traz a escrita para as questões políticas do seu tempo, como o abuso sexual, críticas ao machismo e as dificuldades que as mulheres, mesmo na contemporaneidade, ainda encontram no decorrer da vida simplesmente pelo fato de serem mulheres:

¹ Como o poema é retirado da página pessoal da autora do *Facebook* não é possível indicar o número da página. Normalizamos indicar em rodapé o endereço de todos os poemas retirados desta página. Disponível em: <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/924703464244530>. Acesso em: 10 nov. 2020.

² Carlos Drummond de Andrade publicou “Poema de Sete faces” em seu primeiro livro *Alguma Poesia*, em 1930.

O tarado já fica ligado e se achega nas minas

pra dar umas encoxadas

Eu tudo vejo.

[...]

O homem atrás do bigode

Com cara de sério, simples e forte

É um filho da puta de um pedófilo

[...]

Quando eu nasci

Um anjo escroto desses que tocam punheta disse: *Quem mandou nascer mulher! Vai acabar embuchando!* (SOUZA, 2015 [grifo nosso])

As críticas aos comportamentos sociais são inúmeras, além das citadas, temos também críticas à política aliada à religião e ao descaso com os pobres. Essa potência em assumir uma voz questionadora, explicitando o viés ideológico e as condições de vida e posições políticas fazem parte da poética das mulheres ao longo do século XX, passando por Adélia Prado, por Hilda Hilst, até chegar ao tempo presente, com Assionara Souza. De acordo com a pesquisadora Rita Lenira de Freitas Bittencourt em seu artigo “A estranha poesia das mulheres: corpos, vozes, performances” (2020): “A constatação mais do que evidente é de que se consolida, viva e pulsante, uma desbocada e politizada tradição da poesia menor, [...] que é falada por mulheres, escrita por mulheres e publicada por mulheres.” (BITTENCOURT, 2020, p. 257). Pensamos em Adélia Prado, a primeira poeta a inspirar-se no poema de Drummond em “Com licença poética”:

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,

desses que tocam trombeta, anunciou:

vai carregar bandeira.

Cargo muito pesado pra mulher,

esta espécie ainda envergonhada.

Aceito os subterfúgios que me cabem,

sem precisar mentir.

Não sou feia que não possa casar,

acho o Rio de Janeiro uma beleza e

ora sim, ora não, creio em parto sem dor.

Mas o que sinto escrevo.
Cumpro a sina. Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou. (PRADO, 2002, p. 11)

A escrita de Adélia é muito diferente das escolhas de escrita de Assionara, mas é possível perceber a singularidade do feminino quando a voz do poema assume a função de mulher. Adélia parodia Drummond apresentando uma sutileza nas palavras, o anjo torto torna-se esbelto, a voz do poema define-se ainda como uma espécie envergonhada, aceitando o que lhe cabe, o dia a dia, o papel de mãe e esposa. Todavia, o poema marca o nascimento da poeta mulher, que não aceita que falem por ela. No universo de Assionara Souza, a sutileza já não está presente: o anjo torto, que passa a ser esbelto, torna-se por fim “escroto” – e “toca punheta”; há a presença de uma linguagem e termos coloquiais como forma de fortalecer o pensamento político que a poeta defende: “embuchando, minas, encoxadas, filho da puta, fascistas, fudido”. A poeta não é mais uma espécie envergonhada, a voz do poema fala o que quer e o que pensa.

Essa ideia de “aproveitar-se” do outro é uma das características não só da poesia, mas das obras artísticas, principalmente, a partir do século XX. Aproveitar-se, não em sentido de tirar vantagem do outro, mas de estabelecer um diálogo. O crítico Nicolas Bourriaud em *Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo* (2009) reflete sobre as práticas artísticas no que chama de “pós-produção”:

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer uma tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção [...]. Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. (BOURRIAUD, 2009, p. 12-13 [grifos do autor])

Deste modo, os artistas não buscam “superar” o já existente, mas sim utilizá-los como ferramentas. Para escolher quais ferramentas usar, entrará em campo o afeto, assim, ao utilizar certas referências para compor suas obras a partir das escolhas afetivas, cabe observar que além de pensar no imperativo ético, nos mostrar os contatos e as fronteiras, não podemos deixar de ouvir as singularidades que atravessam cada poema (LEONE, 2014). No caso da escrita de Assionara, ao fazer a escolha de poemas compostos a partir de outros já produzidos por homens, temos que levar em consideração a singularidade do feminino. O homem pode (e deve) escrever sobre a mulher, mas é inegável que as experiências que as mulheres têm são distintas, já que o fato de serem mulheres as faz passar por vivências específicas da sua posição no mundo. Por isso, quando Assionara escreve a partir da sua vivência, sua singularidade surge, a combinação de diferentes fontes e múltiplas vozes compõe a “marca pessoal” da poeta.

Outra escolha afetiva feita por Assionara Souza é quanto ao poeta Manuel Bandeira. Para esse momento apresentaremos dois poemas em que são nítidas as referências à obra de Bandeira. No primeiro, essa percepção já está encaminhada no título: “Bandeira” (2016), publicado no *blog Cecilia não é um cachimbo*:

Bandeira

As mulheres do sabonete Araxá
São cinquentonas gostosas
E moram em casas largas
Com cães latindo felizes em torno de suas saias
Pela manhã, acordam abrindo janelas
Com aquele gesto expansivo de um
Jesus recendescido do eterno crucifixo
O olhar doido doidinho pra devorar o dia
Se possível, sem alvoroço
Há espaço para todos no coração dessas três
Agora cuidam das mães
Abraçam e beijam os netos
E riem, como elas riem com as frases que eles dizem
A primeira — não insistam!
Só faz ligações pra fixo

Imagino ela se enrolando no fio do telefone
Tipo a moça do filme
Emoldurada na porta que dá para um jardim
Conta-me as últimas novidades
Os casos mais descabidos
Fico por dentro de tudo e ainda arrisco um palpite
Ai, essa eu amo muito demais e desejo
A segunda é das redes sociais
Tem perfil em vários sites
Adoro quando ela agarra o gargalo do frisante
Fica assim meio alisando e me falando dos amantes
Os olhos faíscam da vingança de saber
Por trás de cada calça o tipo de pau que abarcam
Segreda-me esse segredo com a língua em meu ouvido
Ai, essa eu amo muito demais e desejo
A terceira já foi prostituta linda que eu namorei por um tempo
Fazia ponto na esquina da quadra de minha rua
E quando o frio batia até não poder de jeito
Eu ia lá ter com ela dividir um cigarrinho
Um gole do bom conhaque
Ouvir confissões doidas
Tomar ódio de polícia
Imaginar um movimento e fazer revolução
Meus reinos, meus festins:
Tudo por esses olhares
A alegria tão lírica
Os mantras que elas recitam
As velas de sete dias para São Jorge Guerreiro
Novena de Nossa Senhora e o sagrado feminino
Sagrações da primavera, conselhos, receitas, chás
Tudo isso eu adoro
Nessas mulheres tesudas do sabonete Araxá!
Não quero nunca que morram
Minha vontade por elas vem de um tempo tão antigo
De quando os homens que andavam no mundo
Um mundo avesso a esse nosso
Eram gentis cavalheiros
Respeitavam bem as moças

E cuidavam das crianças
 Não havia choro nem dor,
 Era amor e temperança e cantigas de ninar
 Essas cinquentonas lindas
 Ainda me bouleversam e hipnotizam
 Os meus reinos, meus festins
 Esses versinhos chinfrins: deixarei tudo pra elas
 A cismar sozinho à noite
 Abro um livro já antigo
 Fico lendo e repetindo o poema feito reza
 Ao poeta solitário que inventou essa balada
 E adormeço convencido:
 Tenho mais do que preciso
 Desejo só o que quero
 Tudo belo belo belo (SOUZA, 2016)³

Há aqui uma repetição de processo já observada no poema anterior. No título há o nome do poeta do texto original “Bandeira” e no primeiro verso, a poeta menciona parte do nome do poema que serve de inspiração “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, o qual está presente no livro *Estrela da Manhã*, de 1936. O poema é publicado por Manuel Bandeira a partir de um cartaz com a propaganda do sabonete Araxá que o poeta viu em Teresópolis - RJ.

Em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” vemos que Bandeira coloca o feminino não como figura indefesa, doméstica, mas sim como figura carnal, sensual. Em ambos os poemas encontramos três mulheres pelas quais a voz do poema se encanta. A diferença é que a apresentação feita por Bandeira é rápida, enquanto Souza se debruça em cima de cada mulher, fornecendo características minuciosas. Há também uma passagem no tempo, agora as mulheres do sabonete Araxá “são cinquentonas gostosas” (SOUZA, 2016). Em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” não há individualidade, apenas um desejo pelas três, desejo que pode ser considerado uma obsessão. Já em “Bandeira” (2016), Assionara traz características próprias para cada uma. A primeira, que antes era descrita por Bandeira apenas como “a mais nua”, é agora aos olhos da voz do poema de Souza aquela que fica ao telefone – apenas no fixo – sabe e compartilha de todas

³ Disponível em: <<http://cecineest.blogspot.com/2016/07/bandeira.html>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

as novidades. A segunda, que no poema de Bandeira era o seu desejo de casamento, é agora aquela que se interessa pela modernidade digital, mas ainda tem o ardor e desejo dos amantes. E a terceira, em que no poema de 1936 era aquela à qual a voz do poema não poderia viver sem, é descrita por Souza como aquela que é prostituta, com a qual a voz do poema teve um romance, talvez a mais rebelde quando juntos imaginavam a revolução. E se na escrita de Bandeira a figura da mulher como mãe não era evocada, Souza mostra que as mulheres podem sim possuir esse papel maternal e continuarem “gostasas”, “tesudas” e “lindas”.

São cinquentonas *gostasas*
 E moram em casas largas
 Com cães latindo felizes em torno de suas saias
 Pela manhã, acordam abrindo janelas
 Com aquele gesto expansivo de um
 Jesus recendescido do eterno crucifixo
 O olhar doido doidinho pra devorar o dia
 Se possível, sem alvoroço
 Há espaço para todos no coração dessas três
 Agora cuidam das mães
Abraçam e beijam os netos
E riem, como elas riem com as frases que eles dizem (SOUZA, 2016,
 [grifos nossos])

Souza enfatiza que mesmo não sendo mais jovens, as mulheres ainda têm o poder de afetar: “Essas cinquentonas lindas / Ainda me bouleversam e hipnotizam” (SOUZA, 2016). Em “Desconfigurações do corpo feminino: textualidade fora da lei” (2020), a pesquisadora e professora Rita Terezinha Schmidt fala sobre a representação do corpo feminino na literatura:

O corpo feminino foi construído como um espaço colonizado pelos discursos da religião, da arte e da razão científico-filosófica e suas respectivas crenças e leis. O fato de que temas em torno do corpo e da subjetividade feminina vêm ganhando espaço na literatura de autoria de mulheres significa, de um lado, uma tomada de posição com relação à violência constitutiva dos regimes de representação da tradição patriarcal e, de outro, uma afirmação da liberdade de narrar histórias que não se reduzem a enredos de pais e filhos. (SCHMIDT, 2020, p. 264)

Tais afirmações trazem um novo prisma aos padrões de beleza, rompendo com as ideias pré-definidas de como as mulheres deveriam ser para serem desejadas. Também se observa a “função” do papel das mulheres através dos olhares de ambos os poetas. Bandeira traz a figura feminina como um produto (assim como o sabonete, produto ofertado na propaganda), como um ser indefeso, delicado, que é ardentemente desejado: a voz do poema necessita delas enquanto amantes. Já Assionara coloca as três mulheres como fortes, independentes, cheias de vitalidade, invertendo assim a lógica: são elas que vão atrás dos amantes, elas têm o poder de escolha. Deste modo, novamente a poeta reafirma a ideia de que apesar de ter apego à tradição, ela busca produzir pelo olhar da diferença, pelo olhar da “poesia mulher”, termo sugerido por Susana Scramin (2016), em ensaio com o mesmo título, ao agrupar a leitura de uma série de poetas do presente, cujo jogo com a alteridade do outro mulher é central em suas produções.

Ao final do poema é possível ver vestígios de outra obra de Manuel Bandeira:

Ao poeta solitário que inventou essa balada
E adormeço convencido:
Tenho mais do que preciso
Desejo só o que quero
Tudo belo belo belo (SOUZA, 2016)

Ao “poeta solitário”, observamos aqui uma analogia direta a Manuel Bandeira e nota-se que os últimos três versos se ligam ao poema “Belo, belo”: “Belo belo belo, / Tenho tudo quanto quero.” (BANDEIRA, 1993, p. 180).

Se em “Bandeira”, Assionara transforma de forma sutil a escrita de Manuel Bandeira, deixando em entrelinhas suas opiniões e críticas, em “Misael, seu desgraçado” (2017a), a poeta “escancara” seus posicionamentos. Publicado em sua página pessoal do *Facebook*, o poema é um recado direto para Misael, - personagem do poema “Tragédia Brasileira”, publicado no livro *Estrela da Manhã* (2012) de Bandeira - o qual se apaixona por Maria Elvira, uma prostituta. A escrita de Bandeira se assemelha muito com uma notícia policial, pois apresenta nomes e lugares definidos. Como se fosse um crime real, em uma sociedade em que crimes assim realmente acontecem, Souza constrói seu poema embasando-se em uma crítica social:

Misael, seu desgraçado
 O que é que tinha de fazer isso com a pobre da Maria Elvira
 Se ela não te amava, ela não te amava
 Se ela não te queria, ela não te queria
 Não se compra um amor com o dinheiro pro dentista
 Não se conquista um coração com a conta do salão
 Deixasse ela ser quem ela era, seu infeliz, seu ingrato, seu corno,
 assassino ficcional
 Agora purgue nesse inferno de nunca jamais ter sido merecedor do
 amor de Maria Elvira
 E sempre que eu leio lá está ela te deixando mil vezes
 E mil vezes, ao final, a lingerie azul esvoaçante
 Vestindo o corpo morto em decúbito dorsal (SOUZA, 2017a)⁴

Em um primeiro momento, vemos a questão afetiva dentro da poética, a voz do poema se coloca enquanto leitora de Bandeira: “assassino *ficcional* [...] eu leio lá está ela” (SOUZA, 2017a, [grifos nossos]), assim por mais que a voz do poema/a leitora, não concorde com Misael, usa sua história como meio reflexivo. À vista disso, mesmo que o feminismo não seja tematizado, a voz do poema trata de assuntos que se deslocam para esse campo. Enquanto na escrita de Bandeira talvez haja a tentativa de justificativa pelo ato cometido por Misael, centrando-se em uma realidade cotidiana, em que o poeta se aproveita da prosa na poesia para relatar um acontecimento, Assionara mostra que não existem justificativas, a célebre frase “a culpa não é da vítima”, posicionando-se sobre o fato. Novamente vemos que a poeta usa seus ideais para reformular o já escrito, traindo a tradição: “Não se compra um amor com o dinheiro pro dentista / Não se conquista um coração com a conta do salão / Deixasse ela ser quem ela era, seu infeliz, seu ingrato, seu corno, assassino ficcional” (SOUZA, 2017a).

No artigo “Ecos sociais do homicídio de mulheres na narrativa contemporânea”, publicado na coletânea *Mulher e literatura: vozes conseqüentes*, o pesquisador Carlos Magno Gomes reflete acerca do feminicídio dentro da literatura. A pesquisa em questão é sobre obras narrativas, mas em se tratando da análise de poemas que se encontram com a prosa, observa-se que são reflexões pertinentes:

⁴ Disponível em: < <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/1453021951412676>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

A literatura brasileira de autoria feminina reforça a luta pelos direitos da mulher quando expõe a ferida social do femicídio como um crime bárbaro. Na ficção, o tema da violência de gênero é retomado a partir de sua face mais cruel, o femicídio. Ele é descrito como algo pavoroso que faz parte de uma estrutura que impõe ao corpo feminino a honra masculina como o limite entre vida e morte. (GOMES, 2015, p. 212)

Assim, as produções da poeta ecoam para uma aproximação com o feminismo, a sororidade e com o respeito às mulheres. Essa abordagem aparece de forma direta no poema “Penélope (Depois de João)”, publicado por Assionara em sua página no *Facebook*, no dia 07, de março de 2017, dedicado ao Dia Internacional da Mulher, acompanhado de uso de hashtags: #8demarço #NiUnaMenos #paramostodas #dia8euparo #nenhumaamenos #diainternacionaldamulher #poesiapraguerra.

Penélope

(Depois de João)

Uma mulher sozinha não tece uma revolução:
Ela precisará sempre de outras mulheres.
De uma que apanhe esse grito que ela
e o lance a outra; de uma outra mulher
que apanhe o grito de uma mulher antes
e o lance a outra; e de outras mulheres
que com muitas outras mulheres se cruzem
os fios de sol de seus gritos de mulher, para que a revolução, desde
uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todas as mulheres.
E se encorpando em bordado, entre todas,
se erguendo manta, onde entrem todas,
se entretecendo para todas, no toldo
(a revolução) que plana livre
de armação
de impedimentos
de violências
de incompreensão

A revolução, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: uma nação. (SOUZA, 2017b)⁵

Neste poema múltiplas observações devem ser feitas. Em cada leitura novas referências e informações se entrecruzam. Em primeiro plano nos atentemos ao título que traz nomes próprios. Leone reflete acerca das relações afetivas que podem ser percebidas em poemas que se apresentam “deformados” por diferentes recursos linguísticos, tais como os nomes:

[...] tal como se tenta materializar através da utilização profusa de itálicos, caixas de diálogo, aspas, signos de interrogação, pronomes demonstrativos – todos marcas linguísticas que colocam em questão uma concepção referencial da linguagem e obliteram a possibilidade de encontrar uma voz própria e autorizada para a enunciação. [...] *Vemos, nesse sentido, um trabalho com a linguagem para que ela mesma se apresente enquanto pegada, marca, resto, vestígio dos encontros com poetas/poemas.* Além desses recursos linguísticos que evidenciam a presença do outro, outros elementos aparecem com intensidade, e se tornam o estopim dos debates: *os nomes próprios.* De lugares, de textos e de pessoas que referem – de forma velada ou não – momentos concretos da vida literária. Esse fato solicita não uma leitura que procure debelar os eventos biográficos compartilhados e referidos – como se o ‘real’ ou a ‘vida’ fossem o sentido último e verdadeiro do texto –, mas *uma leitura que seja capaz de ver as marcas das aberturas do texto ao seu fora, dado que se apresenta como afetado por diversas forças, textuais ou não, apagando no final das contas essa fronteira.* [LEONE, 2014, p. 171-172 [grifos nossos]].

Assim, com base nessas considerações, cabe ao leitor desvendar quais são as aberturas que a poeta coloca em seu texto e porque estão ali. Em primeiro plano temos o nome “Penélope”. A partir da leitura e análise atenta do poema fica evidente que o vínculo com a tradição não se prende apenas ao modernismo brasileiro, vai até a tradição grega, chegando ao poeta Homero e sua obra *Odisseia*. Em um dos mitos que compõe sua obra, Homero apresenta o herói Ulisses e sua esposa Penélope. Ulisses vai para a Guerra de Tróia e Penélope desempenha o papel da esposa fiel, esperando seu amado por 20 anos sem saber se ele está vivo ou não. Apesar de ter

⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/1266963936685146>>. Acesso em: 16 nov. 2020

esse papel de “mulher submissa”, Penélope mostra-se ardilosa, controlando o próprio destino. Seu pai a quer casada novamente e ela concorda, mas com a condição de que o casamento ocorra apenas quando a moça terminar de tecer uma mortalha, para uso do seu sogro que já era idoso. Muito ardil, Penélope tecia a mortalha durante o dia e quando a noite chegava, desfazia seu trabalho, recomeçando no dia seguinte. Durante muito tempo ela conseguiu prolongar seu novo casamento, mas isso acaba quando é descoberta por uma empregada. No fim, Penélope aceita se casar desde que seu novo esposo seja capaz de atirar uma flecha como seu antigo esposo fazia. Nenhum pretendente conseguiu, até que Ulisses chega disfarçado de mendigo, mata todos os concorrentes e retorna aos braços de sua amada.

E em segundo momento, no subtítulo temos o nome próprio “João”. Como a proposta é observar poemas de autoria masculina em que Assionara Souza revisita e que em dois de seus poemas já notamos um processo parecido (no caso a citação do nome do autor no início), busquemos agora desvendar a identidade de João. Ao evidenciarmos alguns verbos do poema, podemos criar um paralelo com a escrita de João Cabral de Melo Neto, especificamente no poema “Tecendo a manhã”, publicado em 1966, em *A Educação pela pedra*.

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã;
 Ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 E o lance a outro; de um outro galo
 Que apanhe o grito que um galo antes
 E o lance a outro; e de outros galos
 Que com muitos outros galos se cruzem
 Os fios de sol de seus gritos de galo,
 Para que a manhã, desde uma tênue,
 Se vá tecendo, entre todos os galos.
 E se encorpando em tela, entre todos,
 Se erguendo tenda, onde entrem todos,
 Se entretendendo para todos, no toldo
 (A manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 Que, tecido, se eleva por si: luz balão. (MELO NETO, 1994. p.345)

Deste modo, Assionara Souza aproveita-se dos textos dos dois poetas para a construção da sua poética. Enquanto toma emprestada a personagem de Homero, retercerá a estética de João Cabral na composição de seu poema. Mas o objetivo final é o mesmo, trazer essas obras produzidas pelo viés masculino, para um poema que fortaleça a “poesia mulher”.

Em seu poema, João Cabral falará sobre o acontecimento da manhã: “Um galo sozinho não tece uma manhã”, podemos pensar aqui no provérbio popular “Uma andorinha sozinha não faz verão”, é assim que o poeta constrói seu texto, no entrecruzamento entre os cacarejos dos galos é que a manhã vai se construindo. Podemos interpretá-lo no sentido de questões sociais, ninguém vive sozinho, precisamos das relações com o outro para viver. Ele ainda pode ser lido pelo prisma do metapoema, cada canto do galo é um verso que vai sendo lançado a outro verso, formando enfim o poema.

Assim, percebe-se que Assionara Souza faz uso do poema de João Cabral, colocando-o no campo das questões sociais, a metáfora do galo transforma-se agora na figura da mulher. A voz do poema indicará que as mulheres precisam se unir para realizar revoluções. Uma precisa ouvir o grito – a voz da outra, tanto daquelas que vieram antes, quanto daquelas que ainda virão.

De uma que apanhe esse grito que ela
e o lance a outra; de uma outra mulher
que apanhe o grito de uma mulher antes
e o lance a outra; e de outras mulheres (SOUZA, 2017b)

O uso do verbo “tecer” é emprestado por Assionara tanto de João Cabral, quanto de Homero, visto que a personagem Penélope é uma tecelã. A partir deste prisma, podemos perceber a tecelagem como metáfora: primeiro porque Penélope tecia “o próprio destino”. Segundo, porque podemos analisar a partir do ângulo do cotidiano, dos afazeres domésticos: “Para que a revolução, desde uma *teia tênue*, / se vá tecendo, entre todas as mulheres”. (SOUZA, 2017b, [grifo nosso]). A teia (que aqui podemos também chamar de linha) tênue que se tece a partir das vozes que as mulheres compartilham nos remetem ao texto “Bordado e costura do texto” (2015) de Tamara Kamenszain, que discorre exatamente sobre esse gesto, descrevendo a conversa entre as mulheres como um emaranhado de discursos. Podemos dizer que esse emaranhado se forma a partir dessa teia, uma linha de costura, que se embaraça e depois se tece, desenvolvendo-se na oralidade. Voltando

a Penélope de Homero, podemos associar com a ideia de que na Grécia Antiga, a tecelagem era muito mais que uma atividade, era uma forma de comunicação essencialmente feminina, deste modo observamos que Assionara Souza utilizando o verbo “tecer” traz a ele duas significações: o tecer como trabalho manual e o tecer como comunicação: “Com a sussurrante conversa de mulheres, foi se criando uma corrente inquebrável de sabedoria por transmissão oral, nunca coletada em livros” (KAMENSZAIN, 2015, p. 17). Desta forma, a partir das várias vozes, surge o poema. No uso do metapoema diversas representações poderão definir o produzir, o escrever, aqui temos o “tecer”, uma função doméstica, assim como o “costurar, bordar, cozinhar, limpar [...] são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessão artesanal” (KAMENSZAIN, 2015, p. 18). Nesta escrita de mulheres, Tamara conclui: “ali sedimenta e cresce, *como uma teia de aranha, o imenso texto escrito pelas mulheres.*” (KAMENSZAIN, 2015, p. 22 [grifo nosso]).

Outra pesquisadora que se debruça sobre os estudos comparativos de escrita feminina aos afazeres e utensílios domésticos é Rita Lenira Bittencourt. Em seu artigo “Poética das margens: de brilhos, sopros e utensílios”, a pesquisadora ao analisar poemas de Lu Menezes e de Ana Luísa Amaral, que utilizam elementos do íntimo, do efêmero, chega à conclusão de que as poetas:

Ao explorarem temporalidades, objetos e sentidos mínimos, configuram uma condição discursiva que, no âmbito teórico, recoloca a discussão desde os espaços do interior - do gênero, do corpo, da casa -, marcando e concretizando um distanciamento da tradição falocêntrica. (BITTENCOURT, 2017, p. 110)

Ao analisar o trabalho de Assionara, é possível notar um posicionamento que valoriza os poetas pelos quais ela nutre uma noção de afeto, mas que ao mesmo tempo permite repensar a posição da mulher. Deste modo, ao “dialogar” com versos já escritos pelos poetas, Assionara dá um novo sentido, uma nova roupagem a eles. Como é o caso de “Tecendo a manhã”, quando a voz do poema conclui com um bordado:

E se encorpando em bordado, entre todas,
se erguendo manta, onde entrem todas,
se entretecendo para todas, no toldo
(a revolução) que plana livre

de armação
de impedimentos
de violências
de incompreensão (SOUZA, 2017b)

Essa “manta” – um utensílio doméstico - age para a voz do poema como um escudo, uma proteção. Se estiverem unidas estarão livres das violências, das incompreensões. Tecendo e bordando juntas, as mulheres irão então além de se protegerem produzir uma revolução que trará frutos: “A revolução, toldo de um tecido tão aéreo / que, tecido, se eleva por si: *uma nação*.” (SOUZA, 2017b [grifo nosso]). No sentido de nação temos um agrupamento de pessoas, de povos. Assim, podemos pensar também no sentido maternal, se não as mulheres, quem produzirá uma nação? Deste modo a maternidade torna-se um dispositivo de poder, a voz do poema não trata as mulheres como seres frágeis e maternais, não se refere a função do “instinto maternal”, mas sim da possibilidade - da força - de gerar sociedades, gerar nações “gerar impactos afetivos que tornam possível não a fixação de identidades, mas sim a produção de subjetividades e identificações” (SCHMIDT, 2020, p. 270).

Homero apresenta a personagem Penélope de forma “independente”, no sentido de que ela dribla os costumes, procurando decidir o seu destino. Mas a Penélope de Assionara (que vem “depois” de João), é realmente independente. Ela não esperaria um esposo por tanto tempo, e se caso desejasse esperar, não precisaria usar artimanhas para justificar suas decisões. No entanto, não é exatamente essa visão que a voz do poema de Assionara nos remete. Ela é uma mulher além, que não se contenta com a situação atual - não apenas a dela, mas das mulheres em geral – e decide agir, faz acontecer. Deste modo, a partir da fruição literária, Assionara busca através de sua escrita provocar essas reflexões e questionamentos na sociedade, como ela lança na *hashtag* “#poesiapraguerra”, uma poesia para a guerra, para a luta das mulheres.

3 Últimas considerações

Através das análises propostas, percebe-se que a poeta utiliza as ferramentas disponíveis na construção de uma estética que conversa com a tradição, traindo-a com afeto. Confirmou-se que os elementos literários escolhidos não são meros acasos, mas buscam fortalecer ideias e posicionamentos

da poeta. É possível constatar que Assionara Souza cumpre com seus objetivos ao utilizar a afetividade para construir sua escrita e mostra que seus poemas:

Modulam diferentes modos da citação, que não deixa de ser uma reescrita, trabalho que, sem respeitar o tempo cronológico nem a lógica causal, testemunha tanto o impacto das outras vozes quanto o trabalho feito sobre elas, o poder de afetar e ser afetadas que elas carregam; e, ainda, falam de uma projeção – um endereçamento do próprio texto – que aponta e solicita a continuidade desse trabalho. Continuidade, porém, que mostra os seus impasses quando o outro é identificado. (LEONE, 2014, p. 172)

A poeta apresenta um recorte preciso e calculado de quais poemas irá “reescrever”: poemas escritos por poetas do cânone masculino. Por mais que sejam escritores admirados pela poeta, ela não deixa de analisar o cunho machista que essas obras carregam, mesmo que muitas vezes o machismo apareça de forma sutil. Ao se referir a textos e autores canônicos, Assionara mostra que a tradição do homem como criador não pode mais deixar a escrita de autoria feminina de forma secundária, deste modo a poeta atinge as ideias que propõe, repensando e transformando o papel da personagem e das vozes femininas na literatura.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANDEIRA, Manuel. Belo, belo. In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 36ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.180.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Manhã*. 3ª edição. São Paulo: Global, 2012.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Poética das margens: de brilhos, sopros e utensílios. In: JARDIM, Luciana Abreu. (Org.). *Literatura Do Íntimo*. 1ed. Vinhedo: Horizonte, 2017, v. 1, p. 109-125.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. A estranha poesia das mulheres: corpos, vozes, performances. In: CUNHA, Andrei dos Santos; FERREIRA, Cinara Antunes (org.). *MUNDOPOÉTICA: geopolíticas do literário*. Porto Alegre: Class, 2020, p. 246-260.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GOMES, Carlos Magno. Ecos sociais do homicídio de mulheres na narrativa contemporânea. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (org.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2015, p. 197-214.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. In: KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, Poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 17-22

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

NETO, João Cabral de Melo. Tecendo a manhã. In: *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.345.

PAZ, Octávio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-36

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 10ª edição. São Paulo: Arx, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Des-figurações do corpo feminino: textualidade fora da lei. In: CUNHA, Andrei dos Santos; FERREIRA, Cinara Antunes (org.). *MUNDOPOÉTICA: geopolíticas do literário*. Porto Alegre: Class, 2020. p. 261-275.

SCRAMIM, Susana. A poesia Mulher. *Revista Cult*, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SOUZA, Assionara. Drummond em tempos sinistros. 31 out. 2015. In: *Facebook "Assionara Souza"*. Disponível em: <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/924703464244530>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SOUZA, Assionara. Bandeira. In: *Cecília não é um cachimbo*. 2016. Disponível em: <http://cecinest.blogspot.com/2016/07/bandeira.html>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SOUZA, Assionara. Misael, seu desgraçado. 23 set. 2017a. In: *Facebook "Assionara Souza"*. Disponível em: <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/1453021951412676>. Acesso em: 16 nov. 2020.

SOUZA, Assionara. Penélope: (depois de João). 07 mar. 2017b. In: *Facebook "Assionara Souza"*. Disponível em: <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/1266963936685146>. Acesso em: 16 nov. 2020.



A aporia do trauma e a escrita da resistência: o passado que não passa em *O corpo interminável*, de Claudia Lage

The aporia of trauma and the writing of resistance: the past that doesn't pass in O corpo interminável, by Claudia Lage

Deyse Filgueiras Batista Marques

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís, Maranhão/ Brasil

deyse_fb@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1395-1564>

Renata Rocha Ribeiro

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás/ Brasil

renatarribeiro@ufg.br

<http://orcid.org/0000-0003-1714-3182>

Resumo: Este trabalho é fruto da necessidade de refletir sobre os percursos narrativos ficcionais e de resistência em face do trauma e do esquecimento históricos relacionados à ditadura militar no Brasil. Esta apreciação tem como amostra a obra *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, cujas personagens estão inseridas no âmbito da barbárie e da violência de Estado. Na tentativa de alcançar vivências que foram extorquidas pelo autoritarismo político, o romance apresenta a busca por vidas e histórias silenciadas em razão dos anos de barbárie impostos pela ditadura militar brasileira. Alternando vozes narrativas e tempos históricos, perpassa por *O corpo interminável* a noção de um passado que ainda se faz presente e que, mergulhado no sigilo e no esquecimento, permanece marcado por ausências, vazios, imprecisões, lacunas e memórias fraturadas. Propõe-se a mobilização da narrativa ficcional como instrumento de reconstrução dos destroços desse passado, na luta de evitar que as mesmas violações sejam repetidas no presente. O intuito desta leitura é contribuir para a caracterização política e estética do romance, pois, ao explorar as estratégias narrativas em *O corpo interminável*, espera-se discutir a relevância e a essencialidade da literatura brasileira contemporânea no processo de recuperação de um passado sombrio. Como base teórico-crítica, serão utilizadas as considerações de Dalcastagnè (2017), Figueiredo (2017), Ginzburg (2000 e 2017), Seligmann-Silva (2003, 2008 e 2016), entre outros.

Palavras-chave: narrativa de resistência; escrita do trauma; memória; ditadura militar brasileira; *O corpo interminável*.

Abstract: This work is the result of the need to reflect on fictional narrative paths and resistance in the face of historical trauma and forgetfulness related to the military dictatorship in Brazil. This appreciation has as sample the work *O corpo interminável* (2019), by Claudia Lage, whose characters are inserted in the scope of barbarism and state violence. In an attempt to reach experiences that were extorted by political authoritarianism, the novel presents the search for lives and histories silenced due to the years of barbarism imposed by the Brazilian military dictatorship. Alternating narrative voices and historical times, the notion of a past that is still present and that, immersed in secrecy and oblivion, remains marked by absences, voids, inaccuracies, gaps, and fractured memories. We propose the mobilization of fictional narrative as an instrument of reconstruction of the debris of this past, in the struggle to prevent the same violations from being repeated in the present. The intention of this reading is to contribute to the political and aesthetic characterization of the novel, because, by exploring the narrative strategies in *O corpo interminável*, it is hoped to discuss the relevance and essentiality of contemporary Brazilian literature in the process of recovering a dark past. As a theoretical-critical basis, the considerations of Dalcastagnè (2017), Figueiredo (2017), Ginzburg (2000 and 2017), Seligmann-Silva (2003, 2008 and 2016), among others, will be used.

Keywords: resistance narrative; trauma writing; memory; Brazilian military dictatorship; *O corpo interminável*.

1 Introdução

Buscas pelo passado, esboços imprecisos do presente e indeterminações sobre o futuro compõem a linha narrativa e temporal de *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. O romance, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2020, revisita um tempo de catástrofes que foi mantido no pretérito, ao menos em termos cronológicos: a ditadura militar brasileira. O romance trata da concomitante necessidade e impossibilidade de resgatar e descrever as memórias de um passado trágico por aqueles que foram impactados por seus destroços, ao passo em que busca vestígios da verdade omitida pelo discurso histórico oficial.

Com este romance, Claudia Lage foi incluída no rol de autores e autoras que se remetem à ditadura militar brasileira em um momento pós-Comissão Nacional da Verdade (CNV). As produções literárias contemporâneas que constituem este conjunto temático e representacional mobilizam formas narratológicas caracterizadas pelo retorno das memórias de uma geração pertencente a um passado não tão distante e pelas investigações promovidas por seus legatários. São obras, portanto, que problematizam o espólio nacional e buscam dar conta de uma memória incompleta que torna o passado obscuro.

O processo de criação de *O corpo interminável* colide com acontecimentos políticos cronologicamente já superados, mas também se choca com episódios contemporâneos à sua escrita, tais como a apresentação do relatório final da CNV, em 2014, e o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016¹. Claudia Lage não privou seu romance de reagir às ocorrências políticas da segunda década do século XXI, circunstâncias essas que, na sua perspectiva, não apenas advertiram, mas anunciaram em bom som o retorno de um sistema totalitário similar ao que perdurou por mais de 20 anos no século XX.

Ao receber, como legado, a violência e o silenciamento, a autora se lançou à tarefa de narrar as cicatrizes da memória individual e coletiva esvaecidas pelo discurso oficial. No seu texto literário, Claudia Lage realiza um trabalho de aproximação entre a ficção e a realidade e o faz no papel de alguém contra quem o regime militar não causou feridas diretas, mas que igualmente foi marcado pela força característica de um trauma coletivo.

Nesse sentido, este artigo pretende demonstrar a forma e abordagem utilizados pela autora para fazer de *O corpo interminável* uma obra na qual a realidade invade o ficcional, de modo que a alteridade e a violência se misturam e a insistência do trauma e a necessidade de contar indicam marcas de uma escrita de resistência. Assim, vê-se a imprescindibilidade de perceber as estratégias utilizadas por Claudia Lage para construir uma obra literária que seja comprometida com a denúncia política e que o faça ao mobilizar seus artifícios estéticos.

¹ Claudia Lage, durante o podcast *Página Cinco #74 Mulheres das guerrilhas e as histórias estraçalhadas: papo com Claudia Lage*, falou sobre a formulação da sua narrativa ficcional: “A ideia foi vindo no próprio processo, a ideia de que era impossível reconstruir aquela história. [...] isso também foi algo que eu fui incorporando à própria linguagem e à estrutura do livro. Primeiro comecei pensando na busca da história da mãe do Daniel; depois, eu percebi que é uma busca impossível. É uma busca que na verdade é uma perda, já se começa a busca sabendo que é uma perda, que é a busca de uma perda. Então, na verdade, as lacunas começaram a aparecer mais do que a própria história. Quando eu comecei a escrever, eu percebi que escrever uma possível história da Júlia, a mãe do Daniel, era impossível. Não teria sentido. Ali eu me senti forjando uma realidade. [...] Você tem só um quebra-cabeça incompleto. Então, essa visão do quebra-cabeça incompleto, de várias partes que não se conectam foi a visão que eu tive para a estrutura do livro. [...] Essa parte, que foi bem logo depois de 2016. Depois de 2016 eu comecei a fragmentar muito mais. Até então tinha uma linha mais contínua do Daniel e da Melina, que eu tirei bastante, e eu percebi que era impossível manter aquela visão deles de que era possível recuperar o passado”.

Para perceber tais elementos, faz-se necessário compreender, além dos elementos ficcionais que constroem o enredo de *O corpo interminável*, o contexto catastrófico no qual a história foi erguida. É importante encontrar a comunicação entre aquela realidade e a que se vive atualmente, pois a possibilidade de choque com a barbárie foi um dos mobilizadores da escrita da obra. Cabe, assim, mencionar a amnésia histórica fomentada na sociedade brasileira, diante da qual, mais uma vez, é imposta a ameaça do autoritarismo. Logo, a necessidade de remorar lembranças de um passado que não permanece no século XX é imperiosa.

Uma vez que a estrutura narrativa de *O corpo interminável* será examinada, faz-se necessário compreender em que medida a autora mobiliza as suas personagens e os acontecimentos da obra no intuito de desenhar o cenário da ditadura militar brasileira e comunicar os eventos decorrentes daquele período. Para tanto, será necessário compreender as dimensões conceituais que ligam os eventos traumáticos às características da atual literatura brasileira contemporânea. Identificados tais aspectos, pode-se pensar em uma leitura crítica que enxergue as características contida na obra que comportam a sua leitura enquanto instrumento de resistência ao esquecimento gradual e perigoso destinado aos eventos de regime ditatorial.

Neste percurso, serão exploradas as abordagens de Jeanne Marie Gagnebin (2009), Márcio Seligmann-Silva (2003, 2008 e 2016), Jaime Ginzburg (2000 e 2017), Regina Dalcastagnè (2017), Eurídice Figueiredo (2017), entre outros, tomando suas disposições teóricas como fundamento para a leitura analítica que se propõe frente a *O corpo interminável*. Por fim, espera-se encontrar no romance marcas narrativas de um texto literário que, aproveitando-se da possibilidade de explorar a realidade história do país, apresenta um enredo que aponta a necessária insubmissão ao autoritarismo e resgata o espírito de resistência de uma época que parece não haver sido superada.

2 Distâncias, presenças, corpos: descortinando *O corpo interminável*

Na tentativa de se fazer entendível, *O corpo interminável* persegue a reconstrução de uma memória que está submersa. A partir de uma história real descontinuada e quase que inacessível, a escrita é pensada como um processo interno de amadurecimento da própria forma de narrar, pois precisa dar conta de refletir uma dimensão de sofrimento impensável e que, por isso, talvez seja irreproduzível. O desafio, portanto, é dar conta, por intermédio

da criação literária, de uma realidade que coloca a narrativa ficcional em risco, desafiando-a a encontrar um formato que abrigue os fluxos históricos, políticos, sociais e psicológicos que envolvem a tortura, a repressão e a censura praticadas pelo regime militar.

No centro dessa tentativa de falar estão Daniel e Melina, jovens que tiveram suas vidas tocadas por episódios da biografia política de seus pais. Ele, filho de uma guerrilheira desaparecida, foi criado pelo avô materno, um idoso que se empenhou em apagar todos os rastros de existência da filha. Daniel cresceu em meio ao silêncio e cercado por proibições, tendo como único familiar alguém com quem não compartilhava uma linguagem que fosse acessível a ambos. A única prova física que Daniel recebe da existência da sua mãe é uma fotografia, concedida pelo avô como um último objeto de lembrança. O garoto não conhece o próprio pai e, da sua infância à vida adulta, a (ausência de) família se firmou como um elemento estranho diante do qual se acumularam perguntas cujas respostas talvez nem mesmo existam.

Por outro lado, ela, Melina, é filha de pais com os quais conviveu até o falecimento da mãe e a internação do pai em uma instituição de cuidados especiais. A proximidade física e longa convivência que compartilharam, no entanto, pouco lhe esclarecem a respeito das suas lembranças do passado. A jovem sabe pouco ou nada sobre o comportamento de seus pais durante a ditadura militar. Assim como Daniel, ela coleciona questões não solucionadas e resquícios de lembranças confusas, uma bruma que lhe impulsiona na tentativa de desvendar quem foram e como agiram os seus pais durante os anos de ditadura.

A conexão que aproxima Daniel e Melina nasce da tentativa de compreender de que forma os seus laços familiares se inscrevem em um passado coletivo mascarado por ocultamento de fatos, existências interrompidas e histórias sem desfechos. Ambos se lançam na busca por decifrar, em algum nível, os rastros ou indícios que conseguem alcançar sobre a atuação de seus pais no projeto político, social e econômico do regime militar. Para eles, se torna uma necessidade vital compreender em que medida seus familiares foram vítimas ou contribuíram ou não para que os eventos de horror e violência ligados à ditadura fossem concretizados. Daniel, como herdeiro de uma experiência traumática gerada pela completa ausência, encontra em Melina alguém que, como ele, está envolvido de forma irremediável nesse passado incompreensível e que precisa sobreviver aos estilhaços deixados por ele.

Suas identidades, portanto, são impactadas e construídas pelos outros que tentam recuperar enquanto lembrança, ancorando-se em uma ferida, em uma elipse, em um testemunho jamais prestado e que, antes de sequer nascer, foi extinto. Existe, porém, uma segunda via narrativa em *O corpo interminável*, representada por uma ou, mais provável, mais de uma mulher, que está no passado e que promove um deslocamento de tempo e espaço em relação à linha demarcada pelo presente. Nesta narrativa é possível conhecer as vivências de mulheres que participaram ativamente dos movimentos de resistência. Trata-se de uma narradora que parece, em alguns trechos, ser a mãe de Daniel; em outros, aparentam serem mulheres desconhecidas e inominadas, que poderiam representar qualquer uma daquelas que enfrentaram o mesmo destino.

Nesta via narrativa construída por mulheres anônimas, tem-se a representação de guerrilheiras engajadas na resistência, unidas por um objetivo em comum. Ao ambientar o livro pela perspectiva de um número impreciso de narradores, Claudia Lage materializa um revezamento do olhar testemunhal no plano do relato: vozes se intercalam, embora nem sempre sejam identificadas, um anonimato tal qual o imposto a muitas vítimas de assassinato cujos corpos jamais foram descobertos. Nesse imbricamento de vozes subjetivas, escapa-se de qualquer suposta via documental. O texto possui, todavia, a proposta ética de apresentar respeitosamente os vestígios da realidade; nesse caminho, promove o encontro entre faces de histórias interrompidas e, para tanto, se vale de elementos imaginários e factuais que preenchem ou evidenciam ainda mais as elipses sobre as quais o enredo se forma.

Nesse trilhar, que para Daniel e Melina iniciou ainda na infância, segredos são revelados, heranças são descobertas, objetos se acumulam e caixas de papelão guardadas há anos são vasculhadas ou descartadas antes de serem abertas, constituindo os poucos artefatos que não nutrem respostas seguras, mas tão somente o imaginário de ambos. Entre tantos vestígios, um livro antigo, encontrado no meio dos pertences do avô, chama a atenção de Daniel. Alice do país das maravilhas pertenceu à mãe do garoto, de modo que, no presente incompleto em que ele vive, aquele objeto se torna, além da foto materna, o único sinal de solidez histórica que tem em mãos.

Alice é um corpo perdido em um lugar impossível, alguém que inicia uma aventura no desconhecido após queda-livre em um buraco escuro, momento a partir do qual estará sozinha, sujeita à lógica do absurdo. A história da menina será um marco simbólico no enredo de *O corpo interminável*, posto

que, como este título aponta, a trama da garota que cresce e encolhe repetidas vezes, sem qualquer sequela, é um sintoma de como a figura do corpo, físico e psíquico, é representativa em uma obra que enfrenta os desdobramentos das violências sofridas por indivíduos que foram torturados e que até hoje, dentro e fora da ficção, continuam perdidos. O corpo, essencialmente o corpo feminino, é colocado como um expoente dos andamentos históricos, políticos, sociais e subjetivos que a narrativa irá percorrer.

Juntos, em busca de desvendar segredos tão particulares quanto públicos, Daniel e Melina seguem na procura pelos resquícios de uma história interrompida, pois só assim serão capazes de seguir com a sua própria. Ele, como escritor, tenta dar contornos a uma falta de lembranças e ordenar a própria história de modo sequencial, cronológico e coeso. É uma tentativa vã, o que ele reconhece, ainda que insista, porque o impulso de materializar os acontecimentos e as descobertas se justapõe à frustração de jamais atingir esse objetivo. Ao mesmo tempo, Daniel teme a própria escrita, porque retornar ao trauma significa, para ele, revivê-lo no lugar daqueles que não sobreviveram à catástrofe.

Melina, por sua vez, sempre demonstrou gosto por fotografia, utiliza essa expressão artística para revelar indícios que lhe levam ao pretérito, à casa dos pais, na procura de alguma situação mal compreendida, de uma postura que possa ser revista ou de algum objeto esquecido. As imagens eternizadas por um click no botão de uma máquina fotográfica são o retorno a um passado que ela sente necessidade de reinterpretar; são o registro de acontecimentos que Daniel e Melina, no presente, não conseguem exteriorizar e comunicar entre si, dada a dificuldade de compreendê-los. As fotografias, assim como os objetos, os registros escritos e as histórias contadas por outras pessoas são partes de um passado que jamais estará completo, e cabe ao jovem casal encontrar uma forma possível (que, para eles, passa pela via artística, seja com a literatura ou com a fotografia) de se relacionar com essa incompletude.

Nessa investigação, Melina descobre que o seu pai fora contratado como fotógrafo durante os anos do regime militar, sendo o autor de uma imagem que passa a simbolizar, em *O corpo interminável*, todas as vítimas de tortura e assassinato durante a ditadura. Era o seu pai o responsável por imprimir registros de violência extrema, retratos estes que são indícios de sua participação ou envolvimento com os acontecimentos bárbaros que, direta ou indiretamente, fundam a sua ligação primária com Daniel. Este, a partir dessa

fotografia e por outras motivações que surgem na sua investigação subjetiva, se sente incitado a escrever pelo desafio de registrar de modo simbólico a impossibilidade de lidar com aquela barbárie, mesmo quando diante da dor insuportável fomentada pela impressão em papel e cores de uma cena insólita.

3 O século das catástrofes: quando trauma, literatura e ditadura militar se encontram

Ao se referir ao século XX, Eric Hobsbawm (1995) o classifica como “era das catástrofes”. A primeira “era de extremos” teve início em 1914 e findou com a Segunda Guerra Mundial. Depois do período de combates, seguiram-se cerca de 30 anos de desenvolvimento econômico e crescimento social. Todavia, após 1970, a humanidade teria adentrado em uma nova fase de decomposição, na qual crises de toda espécie começaram a se espalhar pelo mundo, de modo que continuam a se reproduzir até a atualidade. Sem surpreender de forma positiva, o século XXI acompanha a tendência catastrófica. Não se trata de uma surpresa, pois Hobsbawm (1995) advertiu: “não sabemos o que virá a seguir, nem como será o segundo milênio, embora possamos ter certeza de que ele terá sido moldado pelo Breve Século XX”.

Como Ginzburg (2000, p. 45) sustenta, o Brasil possui raízes “na experiência da formação social calcada em autoritarismo e opressão, que contribui sistematicamente para a desumanização” (Ginzburg, 2000, p. 47). A violência do nosso processo de formação histórica desagua na construção de uma realidade que não apenas comporta eventos brutais, mas que se torna sinônimo destes. Pensar em uma associação entre a nova concepção de realidade catastrófica como desdobramento de um processo histórico de violência significa, também, pensar no abalo que essas mudanças geram à formação de uma perspectiva da vida humana que é sustentada por ruínas. Todavia, se “estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136) e se “nós vamos novamente de encontro às catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136), não há alternativa senão encontrar meios de reagir a elas.

Ademais, situações bárbaras maculam as referências de valores e de formação de mundo, ao ponto de o indivíduo perder os pilares nos quais firma o seu psiquismo. Ao encarar o século XXI, a constituição social está profundamente abalada pela recorrência e intensidade de eventos traumáticos. Percebe-se o trauma enquanto fato que não forma

lembança acessível, pois não produz traços de memória. Todavia, apesar da impossibilidade de formar “fios lógicos”, considera-se que “não lembrar” é diferente de “esquecer”, pois “não há esquecimento no que foi experienciado. Pelo contrário, o acontecimento traumático é revivido ou presentificado sob a forma de uma compulsão à repetição” (ANTONELLO, 2020, p. 26-27).

Parte-se do princípio de que

os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiram esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. (GAGNEBIN, 2009, p. 99)

Se o trauma é caracterizado “por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69), a necessidade de narrar igualmente persiste, pois “o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 137). O imperativo de contar e escrever implica em um novo posicionamento da subjetividade, que não consiste em reproduzir o evento traumático, mas em constituir uma forma organizada de lidar com o trauma, pois esta é uma tarefa da qual não é possível escapar.

Ao elencar um dos princípios norteadoras de nossa leitura desse cenário que parece ser impossível, Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 07) questionam: afinal, como pode a literatura agir diante da dificuldade que a catástrofe impõem à representação? Nasce uma inquietação traduzível em inúmeras outras perguntas que, por sua vez, envolvem a capacidade de representar as catástrofes vividas, sejam elas individuais ou coletivas: como possível continuar a viver após o trauma? Como transformar em resistência aquilo que nasce de uma experiência tão insuportável e imemorável? Como, por fim, a literatura pode nos ajudar a sobreviver em uma época de catástrofes e que sucumbe à ausência de memória?

É verdade que, em *O corpo interminável*, tem-se uma obra que apresenta marcas de um tratamento singular com o próprio tempo, alteração perceptível quando se pensa no contexto criativo em que Claudia Lage está inserida, bem como nos narradores, que, entre si, dividem momentos cronológicos distantes. A autora, enquanto indivíduo no mundo, e as vozes narrativas que permeiam sua história circulam em tempos afastados entre si, mas que, de algum modo, se mantêm não apenas próximos, mas conectados. Apenas o verdadeiro contemporâneo é capaz de manter essa inatualidade e

viver nesse entrelugar, pois na relação entre o poeta e o seu tempo, aquele “deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Trazer a perspectiva de um tempo individual e coletivo que tenta se estruturar entre fragmentos é falar sobre o encargo do autor, enquanto contemporâneo, de se doar a essa sutura, ainda que impossível. Não é apenas o passado possui as fraturas de um rompimento brusco, mas também o presente. Apesar da complexidade colocada, a literatura proporciona um espaço possível de equilíbrio entre “manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Perceber no presente a sombra, a “íntima obscuridade” do próprio tempo, sugere o compromisso de assinalar a atualidade como um desdobramento do passado. Em um livro no qual a ditadura militar é pano de fundo, há, entre narrativas de mulheres guerrilheiras e em denúncia aos assassinatos, desaparecimentos e torturas da época, espaço para explorar o contemporâneo enquanto lugar de concessão de voz a sujeitos ignorados ou silenciados.

Aqui, a escrita literária comporta o objetivo de reviver a dor e impedir a sua repetição, costurar fraturas, evitar o rompimento com o passado e relembrar o possível e o suficiente para não repetir o horror irrepresentável. O trabalho de Claudia Lage circunda o impossível, mas entender sua obra como contemporânea significa considerar que a autora é capaz de conduzir uma narrativa que é incompleta, mas não irrealizável. Cabe, portanto, perceber os arranjos narrativos de *O corpo interminável* “não como fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associados a tema que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social” (GINZBURG, 2012, p. 50).

Em *O corpo interminável*, trata-se de “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70) e, em certa medida, retomar o trauma em uma tentativa de alcançar as experiências passadas e impor vigilância ao presente. A tarefa de narrar o intransmissível se torna fundamental àqueles que sobreviveram e a ideia da narrativa impossível, mas necessária, é aplicada a esse sofrimento indizível que surge frente ao trauma a ser representado. A literatura surge, portanto, como um instrumento de ressignificação, pois a escrita e leitura são postas como um caminho para recapitular as nossas memórias. *O corpo interminável*, como exemplo desse

fazer contemporâneo, assume um papel de dar margem à história e trazer a ficção para o centro da narrativa. Ao fazer isso, ressalta a arte como uma via de rememoração e combate.

Quando Schollhammer (2009, p. 11) desenha a figura do autor contemporâneo como esse sujeito que possui uma escrita inadiável, que urge, que se impõe e que se empenha em atingir o seu alvo, ele se remete a uma narrativa que é desenhada com cautela e diligência, e que persegue a tentativa de alcançar uma representação eficiente. Nesse sentido, Schollhammer (2012, p. 33) também menciona a possibilidade de apropriação da história, de arquivos, de fatos etc., para inscrever a ditadura no procedimento artístico da literatura. Ao haver essa assimilação, transcendemos o caráter institucional ou documental e utilizamos a tendência narrativa contemporânea para resgatar memórias. O contrário do resgate do passado implica em destruir uma face da história e da memória, logo, “[...] todo trabalho de investigação e divulgação do que ocorreu nos porões da ditadura é um dever de memória em relação às vítimas, a seus familiares e à sociedade em geral” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13).

Diante deste cenário, Seligmann-Silva (2000, p. 74) aponta que “não há mais espaço para uma dicção puramente lírica – assim como a prosa puramente realista também é descartada”. Afinal, como ressalta Ginzburg (2013, p. 23), se o número de tragédias que são recepcionadas diariamente pelas pessoas por intermédio de todos os modos de comunicação existente supera a capacidade de qualquer pessoa esboçar uma reação proporcional à dimensão dos eventos, é natural que a literatura que aborda tais fatos demande particularidades sensíveis à essência do seu conteúdo. A inquietação deve ser múltipla, pois “o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar” (GAGNEBIN, 2009, p. 47).

Porém, como pode o escritor transpor para um texto constituído de expressões que, por sua vez, são incompletas, um contexto traumático e melancólico? Como pode o autor reagir aos “modos de veiculação da violência pela literatura e pela mídia, que confirmam o espaço urbano como palco da violência e ‘educam’ o indivíduo na sua naturalização, ao mesmo tempo em que camuflam o conflito social” (GOMES, 2012, p. 74)? Parece haver uma premissa implícita de que a narrativa não pode se construir em cima de uma previsibilidade - por isso as vozes em diálogo e em conflito, os tempos, as narrativas que se sobrepõem e as desconstruções temporais.

São elementos que fazem parte de um projeto do texto de escapar de uma narrativa linear, pois a linearidade cai na previsibilidade, o que também traz a banalidade dos eventos narrados. Ao considerar que os textos contemporâneos tendem à composição de narradores que possuem falas indeterminadas e fragmentadas, podemos supor que “as escolhas recentes feitas pelos escritores ultrapassam influências e continuações de tendências do início do século XX. Elas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade” (GINZBURG, 2012, p. 212). O realismo contemporâneo, portanto, se equilibra em uma linha tênue que atravessa a representação e a não representação, se expondo nesse entrelugar.

4 O indizível no país dos horrores: amnésia histórica e o papel da literatura contra o esquecimento

Ainda que o Brasil seja um país sem tradição de luto público ou político, circunda, atualmente, em especial no âmbito cultural e de comunicação, uma tendência de resgate e conservação da memória. Esta sombra do ontem que permeia a consciência do hoje revela uma conexão entre presente e passado, pois “quanto mais visibilidade pudermos dar à violência traumática das experiências brasileiras, mais distantes estaremos da viabilidade de idealizar uma identidade nacional totalizante, não conflitiva e fechada em si mesma” (GINZBURG, 2017, p. 205). Logo, o Brasil, marcado por diversos episódios de violência e de dominação por ideologias autoritárias, não pode comportar com facilidade discussões sobre o próprio passado.

O resgate urgente da relação entre presente e passado consiste no resgate da essência do sujeito do futuro. A verdade histórica ou o mais próximo disso que se possa resgatar também é um momento presente, que, por sua vez, é um esboço daquilo que virá. Sobre nós, paira o que Gagnebin (2009, p. 39) chama de “estatuto da verdade”, que tece a importância que a memória tem para nós, hoje, ao se remeter como uma ação ética do presente. A ligação histórica não é rompida por determinações cronológicas; pelo contrário: a tendência de resgate e conservação das memórias, que nos parece tão atual, tende a permanecer, posto que a passagem do tempo não determina o apagamento dos rastros e destroços que vão sendo abandonados ao longo do caminho. São essas partículas de história perdida que irão determinar, por fim, a visão que temos de quem já fomos e a ideia que faremos de quem um dia chegaremos a ser.

A História política do Brasil é pauta em variadas e inverossímeis divergências, negativas, impressões e questionamentos. Após 58 anos do início do golpe militar, continuamos a vivenciar o “mal de Alzheimer nacional” (KUCINSKI, 2011, p. 12). Não há dúvidas: “o Brasil parece se recusar a encarar os fantasmas e passar a limpo seu passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29) A ditadura militar não permanece no passado, tampouco foi devidamente inscrita na história do país. Frente a esse contexto alarmante, que parece novamente avançar nos últimos anos, surge a necessidade de retomarmos a “história verdadeira” que Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 39) ressalta como urgente.

Existe uma necessidade constante de rememoração, cuja incumbência consiste em produzir uma manifestação teórica e prática a respeito de uma preocupação ativa sobre a “verdade do passado”. Ainda que os reflexos ditadura militar que instituída no país por mais de 20 anos sejam permanentes, não faz parte da cultura social e da educação coletiva brasileira apontar esse evento como um episódio imoral de violência e barbárie. Hoje, a história oficial é pautada em eufemismos, supressões e negativas. Por isso, pensar na herança dessa catástrofe é, para além do âmbito individual, considerá-la como uma responsabilidade coletiva. Sobre a destruição política, cultural e social ocorrida nos anos de chumbo, é importante salientar que:

Há esquecimento de duas ordens: o individual e o coletivo. O esquecimento individual se dá quando uma pessoa, após o trauma, recalca o vivido que provocou o sofrimento, jogando-o no porão do inconsciente; ao não conseguir fazer o trabalho de luto, a pessoa produz sintomas, de maneira repetitiva. Para haver cura, é preciso relembrar, reviver o trauma através da palavra, ou seja, da narrativa, nas sessões de psicanálise ou através da escrita. Já o esquecimento coletivo vem do desejo ou necessidade de um grupo social de querer esquecer ou denegar o acontecido. A denegação é uma dupla negação: afirma que não aconteceu aquilo que efetivamente ocorreu. (FIGUEIREDO, 2017, p. 28-29).

Fala-se, portanto, na recuperação de memórias que foram deliberadamente esquecidas, ocultas ou apagadas, com o intuito de, diante de um comprometimento moral e ético, trazer ao conhecimento da sociedade uma parte da terrível história da ditadura militar. Trata-se da recuperação daquilo que se tentou sepultar junto daqueles que foram torturados e assassinados, mas que está mascarado por um “esquecimento passivo” (AVELAR, 2003, p. 237) que ignora a si mesmo, sem reconhecer sua condição de reflexo de uma situação de opressão.

A literatura, enquanto um viés de reação da sociedade contra a gravidade da violência perpetrada, permite o “deparar-se com o horror” necessário. Dessa maneira, “nessa conjuntura de um luto suspenso, coube à literatura o papel de realizar o enterro dos mortos ao resgatar esse passado traumático” (GOMES, 2020, p. 9). O dever de lembrança no que diz respeito às barbáries cometidas nos 21 anos de ditadura militar se aplica todos os brasileiros, para que aqueles que vivenciaram os horrores desses tempos sombrios deixem seu legado de luta. O poder da herança resiste para que, diante da ameaça de retorno da barbárie, um novo grupo se manifeste com a mesma coragem que tiveram aqueles no século anterior – que o passado, portanto, seja inspiração para que o presente não espere a materialização da catástrofe para se manifestar contra ela.

Nesse sentido, Dalcastagnè (2017, p. 542) adverte que, a partir dos eventos de 2016, houve um processamento de ações políticas, educacionais e culturais que têm como objetivo conter o processo de democratização e, assim, firmar uma nova base que se estabeleça contra os direitos de diversas camadas sociais. Para a autora, é preciso apreender a literatura como uma arma de combate contra tais ameaças, pois “podemos usar o discurso, nossa arma principal, para referendar o que querem os poderosos (como fazem alguns colegas e escritores), mas também podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar-lhes o sossego” (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 543). Assim, “por menor que seja esse nosso restrito circuito acadêmico e literário, temos muitas frentes de resistência aqui”, como, por exemplo, com “a recente retomada da ditadura como tema literário [...] com o resgate de memórias apagadas e a sinalização de riscos que não são passado, mas, infelizmente, possível futuro para nós (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 543).

Em termos de século XXI, Gínia Maria Gomes (2020, p. 09) estipula o ano de 2014 como um marco temporal a partir do qual começa a despontar um número significativo de romances que tematizam a ditadura brasileira. Para essas obras, o contexto do regime militar brasileiro permite a construção de uma narrativa que comporta uma dimensão psicológica complexa e incompleta, ao passo em que reflete não apenas a subjetividade do sofrimento, mas a imagem de uma geração acuada, que legou traumas às seguintes. Ademais, a rememoração da catástrofe traz consigo a possibilidade de preservar aquele evento do negacionismo que, no seu limite, leva à repetição. O que Gagnebin (2009, p. 42) chama de revisionismo ou negacionismo é uma questão extremamente sensível e perigosa, pois é uma das bases para que o horror retorne.

Para Gagnebin (2009, p. 46), “as teses revisionistas são, com efeito, a consequência lógica, previsível e prevista de uma estratégia absolutamente explícita e consciente de parte dos altos dignitários nazistas”. A estratégia dos nazistas de abolir as provas de seus crimes coaduna com o aniquilamento de informações enfrentado em termos de ditadura militar. O desfazimento de corpos, em especial, foi uma solução apresentada em ambos os casos para anular não somente os rastros² de um crime, mas vestígios da própria existência das vítimas. Assim como nos campos de concentração, os arquivos da ditadura brasileira foram queimados, pois “não poderia restar nenhum rastro desse mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2009, p. 46). Logo, “todo trabalho de investigação e divulgação do que ocorreu nos porões da ditadura é um dever de memória em relação às vítimas, a seus familiares e à sociedade em geral” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13).

O que atualmente chamamos de “negacionismo” encontra força na impossibilidade de haver uma verificação factual. Exigir a verdade é impossível, em especial quando falamos daquelas correspondentes ao ocorrido durante a ditadura militar, cuja evidências foram sistematicamente destruídos ou ocultados, afinal, “o vencedor é dono também da verdade, pode manipulá-la como lhe convier” (LEVI, 2022, p. 9). Usar a impossibilidade de uma descrição positiva para o revisionismo é uma arma forte à perpetuação da barbárie, mas, ao mesmo tempo, é o instrumento que nos move contra ela: a história oficial, afinal, já não é tão inabalável assim. Sem permanecer no “relativismo complacente” ou no “positivismo dogmático”, pode-se pensar em uma engrenagem na qual História e histórias trabalhem em benefício umas das outras.

Talvez seja ilusório conjecturar que a arte, em especial a literatura, pode promover uma abertura que, dada a atual realidade brasileira, a cada dia parece se estreitar até o limite da invisibilidade. Em um cenário ideal, a elite letrada estaria interessada em ler sobre a desigualdade. Porém, a forma com a nossa sociedade determina quem afere o valor estético não permite essa conjuntura, pois,

² O rastro é um aspecto revelador da problemática que envolve o resgate das memórias, pois ele nos indica a falta e a existência, o desaparecimento e a revelação, a fuga e a permanência. É sobre o rastro que se “inscreve uma lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). O rastro, ainda que sutil, deve ser protegido do apagamento definitivo, pois é um elemento condutor da recuperação do passado que reflete a tensão na qual a memória vive,

no caso do Brasil, o estabelecimento dessas possibilidades de transformação é dificultado, não apenas pela interiorização de ideologias autoritárias e de ações repressoras mas também pelo cruzamento de produção cultural e capitalismo. (GINZBURG, 2012, p. 204)

Ainda não, não se deixar que uma forma tão democrática e múltipla de expressão seja desconsiderada como elemento de recuperação de memória e construção social.

Dentre as possibilidades de artes, a literatura se destaca, pois “a violência pode remover dos seres humanos as condições de integridade necessárias para a explicitação de direitos humanos”, mas a criação literária pode “ocupar a posição de configuração de voz e resistência” (GINZBURG, 2017, p. 16). A possibilidade de a ficção atuar como aliada da história contra o esquecimento é um sustentáculo essencial da análise de *O corpo interminável*, tendo em vista que o próprio Daniel é conduzido pela busca de uma verdade inexistente. Assim, no movimento de escrita, Claudia Lage permite que vozes silenciadas comuniquem suas dores e traumas, ao passo em que indica aspectos reais que vão além daquilo que é admitido pelo Estado.

Ao cogitar a obra como forma de comunicar o passado do país, ainda que mergulhando no ambiente ficcional, é possível pensá-la como um instrumento de revisão da história oficial, que não pode ser pautada como uma verdade incontestável. Qualquer vestígio de barbárie foi destruído por aqueles que não gostariam que os fatos fossem lembrados, mas, sem trair seu referencial ético, a literatura ainda pode recuperar algo por meio da ficção, que sinaliza a necessidade de revermos nossas inscrições tradicionais. A estética da escrita do trauma, por fim, surge como forma de resistência artística e simbólica ao poder do autoritarismo e opressão. Assim, a literatura abre espaço para a luta contra o esquecimento, ainda que contando com um forte caráter subjetivo e sem assumir a tarefa de narrar uma verdade dogmática. Frente aos algozes, à classe dominante do discurso oficial, tem-se a literatura enquanto instrumento a ser explorado pelas testemunhas que pretendem expor a nossa verdade histórica obscura.

“entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

5 Nunca esquecer para jamais repetir: O corpo interminável como elemento de resistência e compreensão

A literatura de Claudia Lage desafia a representação do trauma, pois se lança na tarefa impossível de fazê-lo, ato que resulta em uma obra que promove a reconfiguração da narrativa frente ao rompimento do silêncio sobre uma catástrofe histórica. A autora esteve diante do desafio de uma narrativa inatingível, que não poderia suportar o arquétipo habitual do romance para existir e que sempre seria insuficiente diante dos anseios trágicos que propunha dar conta. Ainda assim, por intermédio dos narradores, expõe um trauma que é nacional e coletivo, pois reverberou além dos limites de existência daqueles que foram diretamente vitimados. O corpo interminável reflete a manifestação de pessoas que primam por demonstrar ao regime militar que há oposição a ele: “no final de toda essa merda não quero ser a pessoa que contempla, quero ser a pessoa que combate o que vem nos destruir, que quebra, arrebenta” (LAGE, 2019, p. 78). No presente, não há como fugir da responsabilidade de recuperar o passado como uma forma de moldar o presente e preparar o futuro:

para tantos e para mim os tempos não são outros, mas o mesmo, o mesmo tempo, as mesmas forças que aniquilaram a minha mãe, que anestesiaram o meu pai, estão aqui, mesma dinâmica a mover o mundo, os mesmos motivos de revolta, de lutas, estão aqui, eu nasci disso, eu emergi disso. (LAGE, 2019, p. 76)

Diferente do que foi feito com os insubmissos, não foi possível silenciar a importância das estratégias narrativas de *O corpo interminável*. Claudia Lage utilizou a perspectiva de guerrilheiras anônimas para ceder espaço às vozes que foram retraídas, oferecendo-lhes um discurso vago, lacunar e fraturado, mas que, simultaneamente, é direto ao apontar para o silenciamento imposto àqueles corpos femininos. Na obra, como um recurso de resgate e representação dessas vozes inominadas e emudecidas, muitas das quais se esvaíram com o desaparecimento de seus corpos, há espaço, entre as manifestações de Daniel e suas vivências com Melina, para as histórias de mulheres que se encontram em um passado que se prolonga até um presente no qual a catástrofe persevera na forma de anistias e escusas de responsabilidades.

Também essas personagens sofrem com uma violência particular: são mulheres que, em seu sofrimento, são atingidas em dimensões que lhes

são muito caras: sexualidade, maternidade e posição de poder. Em certo momento, ao narrar a captura de uma guerrilheira, a autora mostra o ponto de vista daquela mulher que é obrigada a romper laços com seu filho ainda bebê:

Que merda as palavras, ela pensou com a caneta na mão, não dizem nada realmente. Escreveu tive que ir ao dentista, e a sua sogra entenderia exatamente o que não estava escrito, fui presa, cuida do meu filho até eu voltar, se eu voltar, cuida e não deixa o seu rosto mudar muito (LAGE, 2019, p. 85)

Ela disse, para depois concluir: “que merda, ela pensou, o homem largo conseguia a sua maior violência, não pensava mais no filho, o rosto do seu bebê” (LAGE, 2019, p. 86).

Como marco de resistência, há uma insistente presença da figura simbólica e material do corpo, contra quem a violência atua de forma insistente e, por vezes, seletiva. O corpo se estende além do real e da ficção e, quando projetado na escrita, conecta as partes de uma memória de quebras, rupturas e não ditos. O corpo sofre, registra e testemunha o trauma, e, quando sua história esbarra com uma dissolução de fronteiras entre experiências concretas e imaginadas, consegue insinuar um caminho que encontra, na narrativa ficcional, uma ponte para submergir do esquecimento. O corpo vai contra o silêncio imposto pela censura e pela violência, pois conta uma história que não pode ser apagada e que parece estar escrita na pele:

Abri as minhas mãos sobre a pele de Melina, toquei, olhei de perto, muito perto, havia apenas uma ou duas marcas, quase imperceptíveis. Era muitas, ela falou, não sei como sumiram. Às vezes sonho que não sumiram, que ainda estão debaixo da blusa, vermelhas e ardidas. Então, acordo de repente, não se se feliz ou triste por não estarem mais lá. [...] Eu tenho grande ternura por marcas, cicatrizes, tons diferentes de cor da pele no mesmo corpo, me pergunto se ela sabe que me comovem essas texturas, nuances. Ela, que já toquei tanto, mas há sempre esconderijos, tudo que não vemos, e eu descobria essas feridas fechadas. (LAGE, 2019, p. 148)

A procura por esses corpos desconhecidos e silenciados é projetada, por Claudia Lage, nas vias de uma narrativa que sempre retorna a si mesma em busca de respostas. Daniel, no papel de filho de uma mulher desaparecida, mas também enquanto escritor, persegue, na linguagem, a dissolução do enigma

da sua existência. Melina procura projetar esse corpo através da fotografia e, em um término da obra que indica a possibilidade de metamorfose da morte para a expectativa de um (re)nascimento, vê a si mesma ser atravessada por esse processo cíclico de proximidade e afastamento. O casal, diante de uma gravidez que a qualquer descuido pode evoluir para um aborto, oferta o mais próximo de um fechamento que O corpo interminável comporta: a chance para constituir algo novo, inocente e melhor, que pode irromper como uma fonte de oposição à barbárie e à catástrofe. É o corpo, novo e velho, presente e distante, que impõe diálogo e resistência, e esquadrinha frestas de luz em meio a uma memória obscurecida pelo trauma.

Ademais, o cruzamento entre a ficção e a realidade é articulado pelas manifestações estéticas e elaborações formais arranjadas por Claudia Lage. A autora mobiliza a zona do imaginário e da criação para expor a possibilidade, ainda que restrita, e a necessidade, ampla e urgente, de se posicionar em face da história oficial e de construir elementos que, dentro de uma apresentação ficcional, correspondam ao compromisso de não deixar que a verdade seja esquecida. A sua tomada de posição diante do texto demonstra que O corpo interminável é uma obra movida pela reconstrução crítica da história oficial, assumindo, assim, um papel que é literariamente estético e formal, mas também social e coletivo.

Nesse sentido, o livro se ocupa da tarefa de resgatar do esquecimento, por meio da literatura, a história difícil e sofrida da ditadura militar. Extrair uma verdade difícil do objeto livro é um objetivo que Daniel e Melina perseguem, na medida em que se conhecem quando, ao visitar uma biblioteca em horários diferentes, percebem que estão lendo a mesma obra:

Estávamos procurando o mesmo livro na biblioteca, um livro com apenas um exemplar no catálogo. Estava sempre ali, na estante. [...] Este livro que mofava na prateleira, que quase ninguém folheava, quase ninguém lia, Melina queria saber por que eu estava lendo. (LAGE, 2019, p. 22)

Esse livro que quase ninguém mexia, que não era digno que possuir mais que um exemplar na biblioteca, era justamente o único livro capaz de contar fatos a respeito da ditadura militar que não estavam registrados em outras obras. É esse livro que precisa ser encontrado, perseguido e resguardado do esquecimento, caso contrário, as suas histórias se perderão em meio a uma memória que não se pretende guardar. De modo semelhante,

a mãe de Daniel também já buscava nos livros um modo de guardar as lembranças que tentariam apagar. Ela, que possuía um exemplar de *Alice no País das Maravilhas*, tinha o hábito de escrever nas bordas das páginas, muitas vezes apenas repetindo aquilo que Lewis Carroll já havia escrito. Este é um hábito que não passa despercebido por Daniel:

Porque se digo que essa leitora, essa mulher, escreveu nas margens do livro, não por hábito, mas porque não havia outro lugar para escrever, ergo ao seu redor um ambiente sem papéis à vista, estou construindo um contexto onde a possibilidade de escrever era arriscada, melhor não chamar atenção, permanecer de forma insuspeita, a escrita dentro de um livro também insuspeito, um livro sobre uma garota no país das maravilhas, um livro para crianças, nada mais pueril, nada mais inocente do que uma criança e um livro. (LAGE, 2019, p. 54-55)

Claudia Lage conversa com o papel de disfarce que os livros e suas histórias muitas vezes tiveram que vestir durante a ditadura militar para que, ao expor o posicionamento revolucionário, passassem despercebidos pelo crivo da censura. Mais uma vez, percebe-se como a história é contada a partir de vestígios, pequenos e quase imperceptíveis rastros que a mãe de Daniel deixou para que fossem, em algum momento, recolhidos e montados, na tarefa de dispor uma imagem, um quebra-cabeça formado de pedaços partidos³. O avô de Daniel, pai de sua mãe, é parte desse processo de apagamento da existência da filha, pois esta, após ser desaparecida, tem todos os objetos que lhe pertenceram destruídos: “Vou queimar esse maldito livro. O seu avô pediu, não me deixe nenhuma lembrança. Não me deixe, ele disse. E eu não deixei” (LAGE, 2019, p. 88).

Ocorre, porém, que, como mencionado, um livro escapa a essa destruição e, assim, *Alice no País das Maravilhas* chega às mãos de Daniel. Contra a vontade do avô, o menino recebe uma parte da história da sua mãe, o pedaço que ficou registrado naquele objeto e que, de alguma forma, o comunica com a figura materna que existiu no passado. Essa possibilidade de resgatar a memória por meio de um objeto escrito assombra o avô de Daniel:

³ “Não existia mais a mãe, nem o corpo, nem a voz, nem a cabeça dura, nem carinho, nem acusações nem nada, apenas lembranças, imagens, objetos, agora ela só existia por meio de outras coisas, como uma incorporação constante, uma busca afilta para se rematerializar” (LAGE, 2019, p. 168).

Ao ver o livro, a sua reação foi assustadora. Pegou-o como se fosse uma arma letal, e o menino, por sua vez, reagiu como se lhe fosse roubado o tesouro mais precioso. [...] Este livro era para estar queimado como todo o resto, todo o resto. [...] A sua mãe sumiu, só pode estar morta, só a morte faz uma pessoa desaparecer assim. O menino estremeceu, então não havia uma confirmação, ela poderia estar viva. Todo o resto precisava sumir também. (LAGE, 2019, p. 87-88)

Assim, a relação das personagens com os livros na própria obra já demonstra o cuidado particular que cabe ao observar o objeto literário que, por mais inofensivo que pareça, é capaz de comportar uma mensagem que altera completamente os rumos da História e das histórias. Ao escrever *O corpo interminável*, o impulso narrativo ao qual a autora reage não leva o leitor a um documento legal sobre um episódio verídico, comprometido com uma biografia comprovável e tangível. Com efeito, por intermédio de um mergulho reflexivo no próprio processo de criação, é traçado um caminho que percorre enredos ficcionais como um procedimento de escrita possível diante do trauma generalizado de uma catástrofe histórica.

Em sua pretensão criativa, Claudia Lage tensionou as possibilidades e limitações da representação, na medida em que assumiu legitimamente o papel de conceber uma história que, ainda que pautada no fictício, não é fruto exclusivo de uma elaboração artística que visa um universo que apenas soe como verossímil. O imaginário não pode ser desvinculado de uma dimensão bárbara do real, ao ponto de que este não poderia ser materializado de forma distinta senão com o suporte daquele. Ainda que a partir do fictício, *O corpo interminável* suporta uma carga violenta e cruel da realidade que marcou o período da ditadura militar. Não são raros os momentos nos quais a narrativa tangencia ou aponta os abusos que eram cometidos na época:

Ela sabia, o plano era deixá-la na imundície, a barriga crescendo na imundície, se formando na imundície, filho da porcaria, diziam, ia nascer do lodo, esse era o plano, ela via nos olhos. Você que procurou, quem mandou se meter onde não devia, quem mandou, agora aguenta, a imundície, o filho nascido na imundície, o futuro na imundície, você não vai sair daqui, ou sai morta, morta e sem filho, os braços estendidos, os braços vazios, ela via nos olhos, era esse o plano. (LAGE, 2019, p. 92)

As formas utilizadas em *O corpo interminável* para se inscrever enquanto objeto engajado na atuação pública fazem com que as funções artísticas e sociais da obra literária sejam simultaneamente ativadas, um

papel que se evidencia em tempos de crise e de ascensão de pensamentos autoritários que clamam pelo retorno do regime militar. A obra é, em última instância, uma resposta à violência e um manifesto contra o retorno da barbárie, pois existe uma construção de narrativa de resistência não apenas porque combate ao indizível do trauma, mas também porque se opõe às tentativas de apagamento de um discurso oficial que tenta amenizar a barbárie.

Diante de um contexto no qual previa o retorno da ameaça à democracia, Claudia Lage busca estruturar um enredo que explore, na literatura, estratégias de representação e marcas de escrita da violência. Para tanto, a autora permite que a realidade invada o ficcional, assim como se entrelaçam a insistência do trauma e a necessidade de contar:

você não reparou mas tem estado completamente louca, só pensa em luta em revolução, no país, no futuro, eu escuto com a mão na barriga, instintivamente coloco a mão sobre o pequeno ovo, só penso no que escolhi pensar, se isso é loucura avisa a todos os companheiros que enlouquecemos, você parece que não enxerga não vê, o seu filho vai nascer neste mundo e não em outro, neste aqui, feito da minha revolta e do meu conformismo, nesta merda. (LAGE, 2019, p. 68)

Mas como dizer o indizível? Frente a esse obstáculo, é estabelecida, em *O corpo interminável*, uma reflexão metaliterária sobre o ato de registrar em palavras as experiências de outrem e sobre o risco de se cometer apropriação memorialística. A trama desenvolve o conflito entre pais e filhos e traça, a partir de seus personagens, uma insatisfação⁴ paralela à que Claudia Lage sentiu enquanto criadora de um texto ficcional que se relaciona com a história do Brasil. Ao criar um espaço, a partir de si e de seus personagens, para uma voz coletiva, a autora abraçou a função de compor como romance uma história imaginária cujo dizer, por um excesso de verossimilhança que beira à irre realidade, apenas a ficção poderia suportar:

⁴ Em entrevista para a Revista Quatro Cinco Um, Claudia Lage comentou: “O livro é também uma busca das minhas próprias lacunas, como mulher, brasileira, o que esses apagamentos e soterramentos me tiraram e me deram, o que é crescer e se formar num país em contínua amnésia. Nesse sentido, foi também libertador. Por mais doloroso que tenha sido entrar nesse lugar, nessas memórias, nessas lacunas, acessar toda aquela carga de violência, eu me sentia amparada pela ficção. A literatura tem essa imensa força, aquela experiência é arrancada do seu lugar na “realidade” e transfigurada, ressignificada, se torna

[...] por que esperar coerência, a verossimilhança só existe no mundo irreal, é construída com planejamento, um conflito, uma ação, consequência, um desejo, um movimento, tudo pensado, medido e assim nasce o mundo que não existe. Aqui não, aqui as ações se atropelam, os movimentos se cruzam, os desejos colidem, se potencializam, se anulam, sem harmonia, sem lógica, sem ordem, sem nada, tudo coexiste e se esforça para existir, por isso eu, você, por isso agora um pai, uma irmã. (LAGE, 2019, p. 108-109)

Ademais, essa história, tão difícil de ser pronunciada, também tem seu entendimento impossível. Não há como se recepcionar o tamanho do sofrimento causado e sofrido durante a ditadura militar, de modo que só resta à sociedade do presente evitar a repetição do horror:

Uma criança pode mentir por motivos bobos, sem importância, mas adultos não, só mentem quando o assunto é sério, eu pensava. Quando a verdade é feia e os acusa de algum erro, quando a verdade é insuportável e precisa ser substituída. E o fato era que o avô e D. Jandira faziam muitas substituições. Retiravam um acontecimento e colocavam outro no lugar, ajeitavam ao redor para disfarçar o encaixe do falso com o verdadeiro. Só podia ser muito grave o que eles escondiam. (LAGE, 2019, p. 38)

A busca interminável de Daniel, portanto, reflete a procura de uma nação inteira pelos rastros de uma memória que grupos mais poderosos temem vir à tona, pois isto significaria revelar aquilo que não pode ser dito sobre eles. O romance de Claudia Lage escancara: “Não me saía da cabeça a ideia de que só se esconde aquilo que se tem para mostrar” (LAGE, 2019, p. 39). Assim, *O corpo interminável* se firma como uma produção da literatura brasileira contemporânea que muito revela no pouco que mostra, pois, ao usar de suas formas estéticas, instiga a investigação sobre um período que, cronologicamente, está no passado, mas que permanece ressoando no presente. A resistência é mais que uma possibilidade: é um dever. E a literatura tem papel fundamental enquanto arma de combate ao autoritarismo e à repressão, e *O corpo interminável* é uma demonstração do cumprimento de um papel ético, estético e social.

outra coisa, e só assim foi possível suportar. [...] Mas, na ficção, tudo isso se torna outra coisa, ali eu podia interferir, ressignificar, era possível fazer algo, trazer à tona, apesar de tudo, algum sentido, perspectivas, beleza. Na ficção, não me sentia tão impotente”.

6 Considerações finais

Promover uma leitura analítica de *O corpo interminável* possibilita, entre tantas imersões, mergulhar na reflexão sobre os percursos narrativos ficcionais e de resistência em face do trauma e do esquecimento históricos relacionados à ditadura militar no Brasil. Nesta obra, o revezamento se materializa na narrativa: várias vozes se intercalam, por vezes não identificadas, como tantas vítimas da regime militar. Na ausência de linearidade, o livro tenta recolher os fragmentos de uma herança e, para isso, os seus personagens percorrem, de modo lacunar, uma busca pelo que não se conhece. Nesse percurso, as fronteiras temporais e espaciais não são precisas, uma vez que o fazer literário promove a fusão desses tempos, ora do passado, ora do presente.

O corpo interminável apresenta a busca por vidas e histórias silenciadas em razão dos anos de torturas e ocultamentos impostos pela ditadura militar no Brasil, em uma tentativa de alcançar vivências que foram extorquidas pelo autoritarismo político. Esta é uma obra que cumpre o papel estabelecido por Dalcastagnè (2017, p. 547), uma vez que pretende “contaminar a própria escrita, ou a crítica, em busca do desmascaramento de um processo autoritário”, pois fazer isso “é ainda acreditar nos homens e mulheres e na própria literatura como instrumento de ação. Quando desistirmos de nossa capacidade de acreditar, a luta, enfim, estará perdida”.

A narrativa do trauma mantém uma relação direta com a forma estética da sua representação, pois o trauma, enquanto acontecimento, não pode ser assimilado de maneira satisfatória. Assim, o indivíduo, incapaz de receber o evento traumático que vai além do limite de percepção humana, transforma sua memória em algo sem forma, vago, impreciso, ilógico. O livro é construído sobre esse alicerce: da história não contada, do passado irrecuperável, e das consequências desse desconhecimento na vida dos personagens e na vida do país. A ficção, como resposta à necessidade de rememoração e resistência, se apresenta como possibilidade de espaço para constituir uma memória formada a partir de fragmentos, rupturas, vestígios, coisas não ditas, vozes silenciadas, vozes manifestas em minorias, fatos passados ou despercebidos e projeções criadas.

Sugerir que *O corpo interminável* alcança, em suas últimas páginas, algum tipo de encerramento, seria nitidamente paradoxal. Os eventos que constroem essa narrativa, em suas formas e opções estéticas, desenham um

corpo que não tem fim; ele, que resiste ao tempo, se estende e se perpetua em cicatrizes, agressões e rompimentos afetivos, mas também em relações humanas, laços familiares e possibilidades de encontros.

Referências

DALCASTAGNÈ, R. Literatura e resistência no Brasil hoje. *Revista Communitas*, Vol. 1, n. 2, (Jul-Dez), 2017: Relações de poder e formas de resistências na educação e na literatura. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/1504/874>. Acesso em: 27 ago. 2022.

FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, J. Autoritarismo e Literatura: a História como Trauma. *Revista Eletrônica Vidya*. Universidade Franciscana, v. 19, n. 33, 2000, p. 43-52.

GINZBURG, J. *Crítica em tempos de Violência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso em: 25 ago. 2022.

GOMES, G. M. *Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão*. Porto Alegre: Polifonia, 2020.

LAGE, C. As lacunas na história: é delirante pedir a volta da ditadura militar, diz autora que escreveu sobre o período. Entrevista concedida a Paula Carvalho. *Quatro, Cinco, Um: a revista dos livros*, 20 jul. 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/1/as-lacunas-na-historia>. Acesso em: 24 ago. 2022.

LAGE, C. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura e trauma. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 135–153, 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.

VIDAL, P. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea: Estudos Neolatinos*. Revista do mestrado em Letras Neolatinas – UFRJ, v. 8, n. 2, julho – dezembro, 2006, p. 249-261.