



# A perda como matéria: luto, melancolia, elaboração

# O EIXO E A RODA



FALE  
FACULDADE  
DE LETRAS

UF *m* G

eixo roda | fale | ufmg | v. 33 | n. 1 | jan.–mar. 2024 | 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 Süssekind (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).

Editor: Gustavo Silveira Ribeiro

Organização: Cristiane Cortes (CEFET-MG); Lívia Maria Natália de Souza (UFBA); Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Secretaria: Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Gabriel Batista Magela, Gabriela Lira, Kathleen Oliveira

Diagramação: Camila Almeida, Kathleen Oliveira, Lobélia Hadassa Carvalho, Luisa Rocha Vasconcelos, St

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–  
Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.  
ilust., col., online.

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);

Disponível apenas online a partir de 2015;

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

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

ISSN:0102-4809

E-ISSN: 2358-9787

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

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG  
Seção de Periódicos, sala 2017  
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009  
[www.lettras.ufmg.br/periodicos](http://www.lettras.ufmg.br/periodicos)  
e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# Sumário

## 6 Apresentação

Fadul Moura  
Nathaly Felipe Ferreira Alves  
Ana Karla Canarinos  
Mireille Garcia

A perda como matéria: luto, melancolia, elaboração

## 10 “A canção segue a pedir por ti”: A dor da perda nas canções de Chico Buarque

*“The Song Keeps on Begging for You”: The Pain of Loss in the Songs by Chico Buarque*

Hêmille Perdigão

## 31 “Saturno não tem superfície”: lastros de melancolia nos indecíveis de Marília Garcia

*“Saturn has no Surface”: Traces of Melancholy in Marília Garcia’s Undecidables*

Milena Cláudia Magalhães Santos  
Rosana Nunes Alencar

- 51 O verso amputado: perda e entropia na poética de Sebastião Uchoa Leite  
*Amputated Verse: Loss and Entropy in Sebastião Uchoa Leite's Poetics*  
Fábio Roberto Lucas
- 65 Rio do tempo, fluir de mágoas: Astrid Cabral e a poética da expansão e retração  
*A River of Time, Flow of Sorrows: Astrid Cabral and the Poetics of Expansion and Retraction*  
Nícia Petreceli Zucolo
- 77 A palavra afogada: poesia e desagregação social em *Novo endereço*, de Fabio Weintraub  
*Drowned Word: Poetry and Social Disaggregation in Novo endereço by Fabio Weintraub*  
Gustavo Silveira Ribeiro

## Varia

- 89 O baile de máscaras: narrador e autor em *Bufo & Spallanzani*  
*Masquerade: narrator and author in Bufo & Spallanzani*  
Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro
- 101 Separar, para ser inteiro: um comentário sobre *Kadosh*, de Hilda Hilst  
*Separate, to be whole: a commentary on Kadosh, by Hilda Hilst*  
Suelen Ariane Campiolo Trevizan
- 114 A escritura da pintura: Poder e retrato em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna  
*The Painting's Scripture: Power and Portrait in A menina morta (1954), by Cornélio Penna*  
Talles Luiz de Faria e Sales
- 131 Considerações sobre o erótico na prosa de Álvares de Azevedo  
*Considerations on the Erotic in Álvares de Azevedo's Prose*  
Sergio Schargel

145 A exceção e a norma: modernismo e Machado de Assis na obra crítica de Roberto Schwarz

*The Exception and the Norm: Modernism and Machado de Assis in Roberto Schwarz's Critical Work*

Leandro Pasini

## Resenha

164 CHIARELLI, Stefania; SARTINGEN, Kathrin (orgs.). *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Berlim: Peter Lang, 2023.

Alexandre Marzullo

## Apresentação

**E**m seu famoso ensaio, Françoise Dastur (2002) propõe a experiência do luto como traço distintivo da humanidade, uma vez que, por meio desse enfrentamento da morte, ela alcançaria a consciência de si própria. Ao discutir o mesmo tema, Philippe Ariès (2012) mapeia a relação entre luto e sociedade na História Ocidental, destacando distintos comportamentos humanos em relação ao luto. Se a morte de si representava a maior perda na Idade Média, a partir do século XVIII, a morte do outro ocupa esse espaço. Por tal motivo, o estudioso registra a dor diante do falecimento de pessoas próximas como a expressão mais violenta dos sentimentos espontâneos.

Filósofa e historiador apontam para a mesma direção: o luto se impõe como demanda diante de um pesar irreparável. Atravessá-lo não é possível sem mediação. A perda é, nesse contexto, uma matéria que exige reflexão. Tal atitude meditativa produz períodos variados de reclusão, o que permitiu a Freud depreender outra dinâmica humana, distinguindo-a do luto no início do século XX. Como reações distintas à perda, luto e melancolia conduzem a comportamentos diferentes do ego, o que exige caminhos diferentes para a elaboração daquela experiência.

Se a arte é uma forma de convívio com o mundo, um de seus desafios é elaborar o seu próprio modo de encarar o que parece ser um impasse: a perda. Aqueles que tentaram formulá-la, ora enveredaram para o luto, ora para a melancolia. Independentemente da inclinação, poetas de diversas nacionalidades realizaram proposições sobre o tema. Como consequência às diferentes elaborações do luto, a morte ganhou diferentes contornos e

representações ao longo do tempo. Epigramas, epítáfios, elegias e canções são algumas das formas privilegiadas para o tratamento da questão. Por sua vez, a melancolia já encontra nas artes uma história. Um de seus exemplos mais notórios é *Melancolia I* (1514), do renascentista Albrecht Dürer. Os símbolos cristalizados por essa gravura perduram, por exemplo, em obras de Domenico Fetti, Auguste Rodin, Giorgio De Chirico e Tarsila do Amaral.

No Brasil, poetas como Bandeira e Drummond tornaram-se incontornáveis ao escreverem sobre o fim da vida, a transformação radical de espaços conhecidos, a morte de pessoas próximas ou a presença de seus fantasmas. “Poema de finados” (*Libertinagem*, 1930) e “Bolero de Ravel” (*Sentimento do mundo*, 1940) são exemplos nos quais o pernambucano e o mineiro elaboraram respectivamente suas formulações poéticas acerca do luto e da melancolia. A conduta que cada um deles ofereceu ao problema da perda também produziu uma constelação de ideias que se propaga e se refaz até o contemporâneo. Não gratuitamente Astrid Cabral, Orides Fontela, Carlito Azevedo, Leila Danziger e Natália Agra são alguns dos nomes mais recentes que trazem em suas poesias novas formas e reflexões sobre a temática.

Explorando esse conjunto de ideias, o primeiro número do volume 33 de *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* apresenta seu dossiê temático sob o título de “A perda como matéria: luto, melancolia, elaboração”. Em seu escopo, reúne trabalhos interessados em poetas brasileiros que tematizaram a perda poeticamente. Observando como autores dos séculos XX e XXI elaboraram desvios e reconfiguraram imagens no interior da história e das artes, os artigos aqui reunidos são uma pequena amostra de um conjunto de problemas nas poéticas em análise, os quais se abrem – rizomáticos – quando se transformam em questões do contexto brasileiro.

Em “A canção segue a pedir por ti: a dor da perda nas canções de Chico Buarque”, Hêmille Perdigão empenha-se na interpretação de canções do autor carioca, a fim de extrair recursos poéticos e musicais com que ele expressou a dor da perda. Indo em direção ao extremo contemporâneo com “‘Saturno não tem superfície’: lastros de melancolia nos indecíveis de Marília Garcia”, Milena Cláudia Magalhães Santos e Rosana Nunes Alencar selecionam *Expedição nebulosa* (2023) para discutir como se conjugam os vestígios da perda, do luto e da melancolia em uma poesia reconhecida por sua contenção e objetividade. Com “O verso amputado: perda e entropia na poética de Sebastião Uchoa Leite”, Fábio Roberto Lucas traz uma escrita refinada, na qual discute a experiência de perda da poesia diante da experiência de perda do corpo e do mundo na obra do autor pernambucano. Com “Rio do tempo, fluir de mágoas: Astrid Cabral e a poética da expansão e retração”, Nícia Petreceli Zucolo atravessa uma obra de fôlego, a fim de explicitar como a poetisa amazonense enfrenta a inevitável melancolia da existência finita, tendo em seu horizonte a consciência de que se vive para a morte. Por fim, Gustavo Silveira Ribeiro traz uma análise sobre as ruínas da metrópole e seus tipos sociais marginalizados em “A palavra afogada: poesia e desagregação social em *Novo endereço*, de Fabio Weintraub”.

Na seção “Varia”, a edição ainda conta com os trabalhos de Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro, avaliando as funções do autor e do narrador em *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca; de Suelen Ariane Campiolo Trevizan, interessada em ler *Kadosh* (1973), de Hilda Hilst, como um romance, e discutir os estágios possíveis de uma mesma jornada; de Talles Luiz de Faria e Sales, tomando a centralidade do retrato como alavanca de sua leitura de *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna; de Sérgio Schargel, extraindo o erotismo como questão em *Noite da taverna*, de Álvares de Azevedo; e de Leandro Pasini, deslocando-se para o campo da crítica literária para entender de que modo realismo e modernismo, assim como seus programas estéticos, são estudados sob olhar de Roberto Schwarz. Para fechar este número, Alexandre Marzullo escreve a rese-



nha do livro *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas* (2023), organizado por Stefania Chiarelli (Brasil) e Kathrin Saringen (Áustria).

Diante desse quadro variado da produção literária brasileira, esperamos que esta seja uma boa leitura.

Os organizadores

Fadul Moura (UFMG)

Nathaly Felipe Ferreira Alves (PUC-SP)

Ana Karla Canarinos (UERJ)

Mireille Garcia (Université Rennes 2)

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Obra completa*. 2. ed. São Paulo: Companhia José Aguilar Editora, 1967.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Traducción española María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

# *Dossiê*

A perda como matéria:  
luto, melancolia,  
elaboração

# “A canção segue a pedir por ti”: A dor da perda nas canções de Chico Buarque

“The Song Keeps on Begging for You”: The Pain of Loss in the Songs by Chico Buarque

## Hêmille Perdigão

Universidade Federal do Paraná (UFPR) |

Curitiba | PR | BR

hrsperdigao@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

**Resumo:** Este texto traz uma leitura de três canções de Chico Buarque cujo eu lírico é feminino: “Pedaço de mim” (1977), “Atrás da porta” (1972) e “Olhos nos olhos” (1976). O objetivo é analisar os recursos linguísticos e musicais usados pelo artista brasileiro para expressar a dor da perda em suas composições. Para isso, são comparadas as rimas empregadas na canção sobre a perda de um filho e as rimas empregadas nas canções sobre o término de um relacionamento conjugal. O texto apresenta, também, a comparação entre a canção que tematiza o momento da descoberta da perda pelo eu lírico e as canções que abrangem um intervalo temporal mais extenso desde a perda. A conclusão é que, contrariando o que propõe Freud em seu texto *Recordar, repetir e elaborar*, nas três canções de Chico Buarque analisadas, a elaboração da perda se dá através de repetições, seja das rimas, dos acordes ou de frases inteiras. Ademais, é possível concluir que as canções favorecem o esquecimento do trauma pelo eu lírico, em uma espécie de concessão de descanso àquela que sofreu, deixando que a música expresse suas dores.

**Palavras-chave:** perda; repetição; esquecimento.

**Abstract:** This text presents a reading of three songs by Chico Buarque in which the self lyric is female: “Pedaço de mim” (1977), “Atrás da porta” (1972) and “Olhos nos olhos” (1976). The goal is to analyze the Linguistic and Musical strategies used by the Brazilian artist in order to express the pain of loss in his compositions. This work compares the rhymes used in the song about the loss of a son and the ones used in the song about breaking up. The text also presents a comparison among the song about the exact moment of discovering the loss by the lyric self and the songs that cover a long time lag since the loss. The conclusion is that, in contrast to what Freud proposes in his text *Remember, repeat, working through*, in these three songs by Chico Buarque, the working through the loss happens by repeating: in the rhymes, in the chords or in complete sentences. Furthermore, it is possible to conclude that the songs are in favor to the oblivion of the trauma by the lyric self, in a kind of concession of rest to the woman who suffered in order to let the Music express her pains.

**Keywords:** Loss; Repetition; Oblivion.



Reviver  
Tudo o que sofreu  
Porto de desesperança e lágrima  
Dor de solidão  
[...]  
A canção segue a pedir por ti

(*Lágrimas do Sul* – Milton Nascimento)

Te conhecer foi saber o melhor  
Na alma dessa mulher  
Atrás da voz do cantor  
[...]  
Dói de tanto medir a distância  
Saber que não vou te tocar  
Além da lembrança

(*No céu com diamantes* – Beto Guedes)

## Introdução

Chico Buarque é um músico brasileiro cuja obra se destaca por potencializar o papel do artista de se colocar no lugar de outrem. Em função disso, ele é capaz de compor e interpretar, com exímia sensibilidade, canções que versem sobre e/ou traduzam sentimentos resultantes de situações distintas, muitas das quais ele sequer viveu. É o caso, por exemplo, das canções cujo eu lírico é feminino. Sobre isso, comenta Adélia Bezerra de Meneses: “Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro. E eu especificaria: ou outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina” (Meneses, 2001, p. 20).

Neste texto, analisarei três canções de Chico Buarque nas quais há um eu lírico feminino lidando com situações de perda. A primeira é “Pedaço de mim” (1977), cujo eu lírico feminino é uma mãe que perdeu o filho. A segunda, “Atrás da porta” (1972), em que o eu lírico é uma mulher sofrendo pelo término de um relacionamento amoroso. Por fim, a canção “Olhos nos olhos” (1976) traz um eu lírico feminino que passou por um término há algum tempo e alega ter superado. Analisando essas três canções, discutirei a música de Chico Buarque como uma alternativa de *favorecimento* ao esquecimento, em contraste ao pensamento psicanalista de *oposição* ao esquecimento.

## Canção amiga

Eu preparo uma canção  
Em que minha mãe se reconheça  
Todas as mães se reconheçam  
E que fale como dois olhos

(*Canção amiga* - Carlos Drummond de Andrade)

A canção “Pedaço de mim” foi composta por Chico Buarque em 1977 para a peça “Ópera do Malandro”, de 1978, e lançada no álbum “Chico Buarque”, também de 1978. Sobre essa canção, comentam Amílcar Bezerra e Patrícia Barcelos:

Seus personagens são reais: conhecida como Zuzu Angel, Zuleika Angel Jones (1921-1976) foi uma brasileira de classe média, estilista de moda reconhecida internacionalmente. Seu filho, Stuart Angel, militante político de esquerda, desapareceu em 1971 na cidade do Rio de Janeiro. Segundo testemunhas, em depoimentos à recente investigação conduzida pela Comissão Nacional da Verdade, constam em arquivos da Aeronáutica documentos que provam que Stuart teria sido morto dois dias depois de seu desaparecimento. O paradeiro do corpo jamais foi descoberto, mas houve testemunho de que haveria sido atirado em alto-mar. Narrativas e documentos reunidos em reportagens, exposições, livros, filmes, acervos digitais afirmam que Zuzu procurou incessantemente o filho na época do desaparecimento e depois conduziu investigações sobre o seu paradeiro. Organizou protestos, divulgou a história em cartas para intelectuais, artistas, políticos e militares, vestiu negro em eventos e gritou em tribunais. Morreu em abril de 1976 em um acidente de carro provocando suspeitas de que tenha ocorrido em decorrência de uma sabotagem, hipótese também endossada por testemunho (Barcelos; Bezerra, 2020, p. 882).

Em uma entrevista concedida a Angélica Sampaio, da Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 1985, Chico comenta sua relação com Zuzu Angel:

Eu conheci muito a Zuzu. Ela foi uma mulher que durante anos depois da morte do filho não fez outra coisa senão se dedicar a denunciar os assassinos do filho, a reivindicar o direito de saber aonde é que estava o corpo dele. Ela ia de porta em porta mesmo. E lá em casa ela ia com muita frequência, como em outras casas também. Ela sabia, inclusive, das ameaças que pairavam sobre ela e dizia que tinha certeza que se alguma coisa acontecesse com ela a culpa seria dos mesmos assassinos do filho, que ela citava nominalmente. Na manhã do dia em que aconteceu o acidente com ela, ela tinha estado lá em casa e deixado as camisetas que ela fazia, gravadas com aqueles anjinhos que eram a marca dela, para as minhas três filhas. Aquilo me chocou muito. Ela passava em casa quase semanalmente, mostrando os relatórios todos do trabalho que ela estava fazendo aqui e nos Estados Unidos - porque afinal, o pai do Stuart era americano - então ela tinha contato com senadores americanos, inclusive alguns dos quais me lembro até hoje, como o Frank Church, o Mondale, que era um dos senadores com quem ela contava - nunca contou com o Reagan, evidentemente... Ela tinha, inclusive, na lista dela, uma relação das posições políticas dos senadores e tinha até alguns “ultraconservativos” (ultra-conservadores) que por se tratar de um filho de cida-

vão americano, eram simpáticos ao clamor de mãe dessa mulher. Ela chegou a entregar a documentação ao Kissinger pessoalmente, se não me engano, no Hotel Sheraton, quando ele esteve aqui. Clandestinamente ela furou o bloqueio e, um pouco depois, lhe entregou uma pasta com os documentos todos que ela tinha e distribuía entre as pessoas em que confiava, gostava. Ela morreu um pouco depois disso (Buarque, 1985).

Mesmo alguém que não saiba essas informações sobre o caso dos Angel e sua relação com “Pedaço de mim” consegue perceber que o eu lírico da canção é uma mãe cujo filho morreu. Passemos à leitura dos versos:

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade afastada de mim  
Leva o teu olhar  
Que a saudade é o pior tormento  
É pior do que o esquecimento  
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade exilada de mim  
Leva os teus sinais  
Que a saudade dói como um barco  
Que aos poucos descreve um arco  
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade arrancada de mim  
Leva o vulto teu  
Que a saudade é o revés de um parto  
A saudade é arrumar o quarto  
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade amputada de mim  
Leva o que há de ti  
Que a saudade dói latejada  
É assim como uma figada  
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade adorada de mim  
Leva os olhos meus  
Que a saudade é o pior castigo  
E eu não quero levar comigo  
A mortalha do amor  
Adeus  
(Buarque, 1977).

Ao longo de toda a canção, há um revezamento entre a voz feminina de Zizi Possi e a voz masculina de Chico Buarque. Sendo o tema a dor sentida pela mãe em função da perda de um filho, esse revezamento dá, à canção, o papel de encenação da situação. A primeira estrofe é cantada por Zizi Possi, cuja voz representa o chamado da mãe. Já a segunda estrofe é cantada por Chico Buarque, cuja voz masculina representaria a resposta do filho a tal chamado. O revezamento se mantém até que, por fim, na última estrofe, ambos cantam juntos. O fim do revezamento seria a encenação do fim da separação entre mãe e filho. Na verdade, tanto a resposta da voz masculina do filho em estrofes alternadas quanto a união das vozes feminina e masculina na estrofe final são uma encenação de um desejo da mãe, a qual é, na verdade, o único eu lírico de toda a canção. As respostas em voz masculina e a união das vozes ao final são um consolo, em forma de encenação musical, criado por Chico para uma mãe que sofreu tanto com a morte do filho – e, conseqüentemente, com o seu silenciamento definitivo – a ponto de desejar nunca o ter parido. Isso se confirmará na análise da letra da canção.

É possível notar que as estrofes são pequenos ciclos: há a repetição de palavras, de rimas e, também, uma repetição melódica. Em função disso, para a análise, farei uma reconfiguração da canção, agrupando os versos que compõem essa ciclicidade.

Agrupando, a princípio, os dois primeiros versos de cada estrofe, temos:

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *afastada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *exilada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *arrancada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *amputada* de mim  
Oh, pedaço de mim  
Oh, metade *adorada* de mim<sup>1</sup>

Nos dois primeiros versos das cinco estrofes, transcritos acima, temos quase a repetição total das mesmas frases cinco vezes, com exceção apenas dos adjetivos – transcritos em itálico – que se diferem, formando a sequência “afastada”, “exilada”, “arrancada”, “amputada” e “adorada”.

É intrínseca ao primeiro adjetivo, “afastada”, a ideia de distância, porém, não são intrínsecas a ele as ideias de violência e de obrigatoriedade. O mesmo não é válido para os adjetivos subsequentes, “exilada” e “arrancada”; este associado a um conceito de distanciamento obrigatório e violento, aquele, com o de distanciamento obrigatório, apenas. Embora ambos os adjetivos, “exilada” e “arrancada”, remetam a uma separação obrigatória, ainda não é possível deduzir que a parte perdida pertence ao corpo do eu lírico. O exílio, geralmente, se refere a uma outra pessoa que se distancia obrigatoriamente, e algo arrancado ainda pode ser externo ao corpo. Já o adjetivo “amputada”, do verso subsequente, abriga os significados dos adjetivos anteriores, de obrigatoriedade e violência, com o acréscimo semântico de ser algo que faz parte do corpo do eu lírico. Percebemos, então, uma evolução, a cada adjetivo, de um distanciamento voluntário até um distanciamento involuntário,

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

doloroso e violento de uma parte do próprio corpo. Embora no primeiro verso de todas as cinco estrofes o eu lírico repita que o interlocutor é um pedaço de si, no segundo verso de cada estrofe não há uma repetição, mas sim, um movimento progressivo, rememorando um distanciamento do interlocutor: a princípio voluntário, depois obrigatório, depois obrigatório e violento, para, por fim, assumir, no adjetivo “amputada”, ser o interlocutor, de fato, um pedaço de si.

Quando a distância passa a envolver a violência e a obrigatoriedade, logo, a impossibilidade de ser suprimida, surge a assunção do sentimento pelo pedaço de si através do adjetivo “adorada”. Para além do movimento dos adjetivos, a quinta estrofe da canção corresponde ao já comentado fim do revezamento das vozes feminina e masculina, de Zizi Possi e de Chico Buarque, respectivamente. Dessa forma, o adjetivo “adorada” marca não apenas a declaração do sentimento, mas também, um reencontro da parte que está distanciada desde o início do poema, e tal encontro se dá através da harmonia das vozes de Chico e Zizi. É como se a tomada de consciência da grandeza do sentimento que aquela parte carrega trouxesse a necessidade de recuperação dela, de supressão das distâncias.

Mas qual seria a distância a ser suprimida? A meu ver, seriam *distâncias* – no plural – a serem suprimidas, pois o eu lírico da canção rememora como a distância se modificou ao longo dos anos e, também, quando passou a ser irreversível. Assim, levando em conta que a canção tem, como eu lírico, uma mãe cujo filho foi morto, podemos pensar que esses primeiros versos de cada estrofe rememoram os vários tipos de distanciamento vividos na relação entre mãe e filho. O primeiro, voluntário, foi o nascimento, a que poderia ser atribuído o adjetivo “afastada”, por ainda possibilitar o contato quando desejado. O segundo, obrigatório, representado pelo adjetivo “exilada”, corresponde ao desaparecimento do filho. O terceiro distanciamento, obrigatório e violento, cujo adjetivo é “arrancada”, marca a violência sofrida pelo filho. Nesse terceiro distanciamento, a mãe sente a violência, antecipando o que fica explícito no quarto distanciamento, representado pelo adjetivo “amputada”, em que o eu lírico assume que o filho era, na verdade, uma parte do seu próprio corpo. Pensando na realidade de Zuzu Angel, o parto é a separação do corpo do filho para dar início à vida dele; é um *afastamento*, para usar o substantivo abstrato correspondente ao adjetivo escolhido por Chico Buarque. É, geralmente, algo esperado ansiosamente pelas mães durante a gestação, todavia, o exílio de seu filho trouxe a nova realidade de que ele não poderia voltar para perto; foi como tê-lo arrancado de perto de si, violentamente. Por fim, o amputamento marca uma reaproximação do filho a um estágio anterior ao seu nascimento, quando ele ainda era parte do corpo da mãe. Com isso, aquele afastamento, que pareceu normal no nascimento, que foi desejado pela mãe grávida, passa a ser questionado. A brevidade da canção é emprestada ao tempo que decorreu desde o nascimento do filho até a definitiva separação dele pelos ditadores, de modo que o nascimento, algo natural e desejado, se iguala à violenta separação que culminou em sua morte. A mãe rememora o parto e passa a vê-lo como um momento de violento amputamento. A canção condensa essa rememoração, e os versos finais assinalam a mudança da concepção do que foi o parto, que deixa de ser uma lembrança da alegre chegada do bebê para ser a lembrança de uma prévia da morte do filho. Em função disso, a mãe deseja se unir ao filho, tê-lo em si, e, por conseguinte, o último adjetivo não remete a nenhuma separação, mas sim a uma declaração de sentimento, o que nos faz pensar em um sucesso na supressão das distâncias através de uma regressão à gestação.



Agrupemos, agora, os terceiros versos de cada estrofe:

Leva o teu olhar  
Leva os teus sinais  
Leva o vulto teu  
Leva o que há de ti  
Lava os olhos meus

Analisando o agrupamento dos terceiros versos, temos um movimento semelhante ao que analisamos no agrupamento dos dois primeiros, e, também, na análise do revezamento das vozes de Chico e Zizi. Primeiro, um afastamento sem violência, marcado pelo substantivo “olhar”, que transmite a ideia de uma distância que ainda permite enxergar o outro. Em seguida, o substantivo “sinais” nos faz pensar em alguém que pode estar longe do olhar, ou seja, um distanciamento maior, tendo em vista a definição de sinais como “o que serve de advertência ou possibilita conhecer ou prever algo”. Levando em conta que, na canção, esse verso completa o vocativo “Oh, metade exilada de mim”, podemos pensar que, estando o outro obrigatoriamente afastado, havia, por parte do eu lírico, constantes previsões do retorno, em uma angustiante expectativa.

No terceiro verso do agrupamento, o substantivo “vulto” faz referência a alguém que é visto com dificuldades, assinalando que a distância é tão prolongada que a imagem do interlocutor não está mais nítida na memória do eu lírico. No quarto verso, há um pedido para que o que restou do outro seja levado, em um desejo de se livrar da constante angústia de esperar pelo retorno de sua imagem nítida. Por fim, no último verso, há um pedido do eu lírico para que aquele ser lave seus olhos. Nesse verso, a pessoa que estava distante torna-se parte do corpo do eu lírico. Se no agrupamento dos dois primeiros versos há uma movimentação que culmina na lembrança da gestação, em que a pessoa perdida pelo eu lírico é trazida de volta para si, o mesmo acontece no agrupamento dos terceiros versos, em que o ente perdido é referido como uma corrente de lágrimas, capaz de lhe lavar os olhos. A diferença entre os dois agrupamentos feitos por mim é que, naquele formado pelos dois primeiros versos, é trabalhada a *supressão da distância* até o retorno da gestação. Já no agrupamento dos terceiros versos das estrofes, o que é trabalhado é a *perda da visão* do interlocutor, que culmina em uma necessidade de ter os olhos lavados por ele, já que não é mais possível vê-lo, e, por fim, sequer lembrar de seu rosto. De certa forma, o movimento dos terceiros versos, assim como o dos dois primeiros, relembra um retorno à gestação, ao momento anterior ao parto, uma vez que, antes do nascimento do filho, a mãe não consegue ver seu rosto, apenas imaginá-lo. Com isso, percebemos que o agrupamento dos dois primeiros versos da canção compõe um movimento de retorno à gestação através da supressão da distância, enquanto o agrupamento dos terceiros versos da canção compõe um movimento de retorno à gestação através da perda progressiva da capacidade de ver o filho.

Analisemos, agora, o agrupamento formado pelos versos derradeiros de cada estrofe:

Que a saudade é o pior tormento  
É pior do que o esquecimento  
É pior do que se entrevar

Que a saudade dói como um barco

Que aos poucos descreve um arco  
E evita atracar no cais

Que a saudade é o revés de um parto  
A saudade é arrumar o quarto  
Do filho que já morreu

Que a saudade dói latejada  
É assim como uma fisgada  
No membro que já perdi

Que a saudade é o pior castigo  
E eu não quero levar comigo  
A mortalha do amor  
Adeus

Temos, aqui, uma sequência de três versos iniciais com definições da saudade – “a saudade é o pior tormento”; “a saudade é o revés de um parto” e “a saudade é o pior castigo” – intercalada por dois versos iniciais com descrições da dor da saudade – “a saudade dói como um barco/ que aos poucos descreve um arco/ e evita atracar no cais” e “a saudade dói latejada/ É assim como uma fisgada/No membro que já perdi”. Conforme já comentado anteriormente, na canção “Pedaço de mim”, há um revezamento das vozes de Zizi Possi e Chico Buarque. Fazendo o agrupamento dos últimos versos de cada estrofe, foi possível perceber que a voz feminina de Zizi canta as definições da saudade, ao passo que a voz masculina de Chico canta as descrições da dor. O feminino define; o masculino sente. Uma possível explicação para essa configuração está na definição de *chora* semiótica da psicanalista Julia Kristeva (1982, p. 12-13). Segundo a autora, o período após o nascimento de um ser humano é denominado *chora* semiótica, um estágio de “interdependência corporal” entre a mãe e a criança, no qual “sorrisos compartilhados, choro e ritmos abstratos, sons e toques da interação simbólica entre mãe e criança configuram um espaço, sem interior ou exterior” e “que apenas depois vai se tornar o espaço demarcado entre o eu e o outro”<sup>2</sup> (Becker-Leckrone, 2005, p. 28)<sup>3</sup>. Kristeva explica que a *chora* semiótica se configura em função de o nascimento ser uma separação violenta do corpo da mãe, que faz com que o objeto viva, inicialmente, em uma luta paradoxal entre o desejo de se reconhecer como sujeito e

<sup>2</sup> Tradução própria.

<sup>3</sup> No original: “According to Kristeva, the infant’s intimations of self emerge from a multiplicity of bodily sensations not limited to specular recognition in the mirror. She proposes the concept of the *semiotic chora* – an “asymbolic realm that is also not reducible to Lacan’s categories of the imaginary or the real” – which *precedes* and *exceeds* the workings of the mirror stage. [...] a pre-symbolic dimension to signification that is bodily and drive-motivated and that lacks the defining structure, coherence, and spatial fixity implied by Lacan’s formulation. Bodily interdependence, shared smiles, crying and the abstract rhythms, sounds and touches of the symbolic mother-child interaction set up and intimate a space, without interior or exterior, that Kristeva calls the “semiotic *chora*”. [...] Chronologically and logically long before the “mirror stage”, the newborn’s laughter is “a joy without words”, an early creation of the space (the “riant spaciousness”) that will only later become the demarcated space between self and other, or between the self and the illusion of the self in mirror stage” (Becker-Leckrone, 2005, p. 28).

o desejo de voltar para o corpo materno<sup>4</sup> (Kristeva, 1982, p. 12-13). Segundo Kristeva, para os bebês, a *chora* é ultrapassada na aquisição da linguagem, uma passagem significativa no autorreconhecimento que é precedida pela tristeza<sup>5</sup> (Kristeva, 1998, p. 14-15). Na canção de Chico Buarque, apenas a mãe é o eu lírico. Para processar o silêncio do filho pela morte, a mãe relembra o silêncio de quando ele ainda era parte dela. Isso explica o porquê de a voz feminina cantar as definições da saudade, ao passo que a voz masculina canta apenas a dor: o filho, parte masculina, sente, mas não consegue falar, pois, estando em uma *chora* semiótica, ainda está em um momento anterior à aquisição de linguagem. Os sentimentos do filho e os da mãe se confundem, pois mãe e filho se sentem como um só, e a mãe, com sua capacidade oratória, define os sentimentos do luto da separação dos corpos, que é comum a ambos. Dessa forma, a própria configuração da canção – de a voz masculina sentir enquanto a voz feminina é capaz de definir – remete a esse período em que mãe e filho se confundem, o que está em acordo com o movimento de retorno à gestação proposto pela letra e pela harmonia. Ademais, nas definições em voz feminina, surge a da saudade como o revés do parto, em consonância com a defesa deste texto, de que o processo pelo qual passa o eu lírico é de experimentar a sensação de retorno à gestação, ou seja, algo inverso ao parto, que faça com que o filho retorne para dentro do ventre da mãe. A saudade é definida, também, como uma arrumação do quarto, ato comum às gestantes quando na expectativa da chegada de um filho.

Por fim, os versos derradeiros da última estrofe, e, naturalmente, da canção, interrompem a sequência de definições para marcar um afastamento. O último verso, em uma só palavra, “Adeus”, é uma despedida. Todavia, apesar do conteúdo de afastamento da letra da canção, os versos derradeiros da última estrofe são cantados em duas vozes. Além disso, os três primeiros versos da última estrofe, conforme comentado nas análises do primeiro e do segundo agrupamento, marcam o ápice de uma aproximação, do retorno à união gestacional entre mãe e filho. Em uma primeira leitura, pode parecer haver uma discrepância entre o verso final da canção e os versos finais dos agrupamentos feitos por mim, esses em uma aproximação, aquele em uma despedida definitiva. Contudo, a despedida é, na verdade, uma recusa ao parto, que, embora tenha permitido à mãe ver o rosto do filho e ocupar o quarto que ela arrumou durante meses, também impôs, a ela, entregar o filho para a morte. Dessarte, o conjunto dos versos da canção representa uma opção pelo retorno à gestação, em uma recusa daquela separação que o eu lírico sabe que resultará na morte precoce de seu filho. Se, na vida, o afastamento natural do filho resultou em sua morte, a canção permite uma recusa a tal afastamento, com o desfecho em um revés de parto. O manto que cobriria o filho recém-nascido, na visão do eu lírico, se torna uma “mortalha de amor”, expressão que ainda mantém o amor da recepção de um filho e acrescenta a morte; mais uma vez, em uma supressão de todo o tempo que decorreu entre o parto e a morte do filho quando jovem.

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman propõe uma dissociação entre o visível e o tangível:

reapresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que ver só se pensa e só se experimenta em última instância na experiência do tocar. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a

<sup>4</sup> Tradução própria.

<sup>5</sup> Tradução própria.

pensar que todo visível é talhado no tangível [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios [...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (Didi-Huberman, 2018, p. 30-31).

A proposta de Didi-Huberman é justamente o que temos na canção de Chico Buarque: o processamento da perda do filho tem início com a menção ao olhar: “Oh, metade de mim/ [...] Leva o meu olhar”. Inicialmente, já na primeira estrofe, há uma recusa do olhar, o que evolui, nas estrofes subsequentes, para a ausência da visão, primeiro com a percepção do filho apenas por sinais, depois, com a expectativa de regresso do filho de um exílio e, por fim, com a ausência de visão da feição do filho proporcionada pela gestação. Na canção, a percepção da perda e, imediatamente, a elaboração da perda, têm, como ponto de partida, o olhar, e, como ponto de chegada, uma espécie de cegueira por opção, em que a mãe opta por apenas imaginar o filho e o sentir dentro de si, em detrimento de vê-lo e tocá-lo. Ela prefere a expectativa da gestação, e abre mão de tê-lo em seus braços, de receber seu olhar filial sobre si. Em acordo com as palavras de Didi-Huberman, a mãe da canção de Chico fecha os olhos para ver o filho e, assim, impede a tragédia futura de sofrer a sua morte:

“fechemos os olhos pra ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abrimos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*; ao ver, a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (Didi-Huberman, 2018, p. 34).

A frase final da citação acima coincide com a conclusão da mãe, na canção de Chico: ver o filho é perdê-lo, uma vez que a dor da morte fê-la suprimir o tempo decorrido entre o seu nascimento e a sua morte na ditadura militar brasileira. O primeiro olhar do filho, que, normalmente, é belo para a mãe puérpera, passa a ser, para a mãe enlutada da canção, algo trágico, pois lembra o momento em que o filho deixou de estar a uma distância segura para estar a uma distância de morte.

## Canto latino

Quando a morte é vivida  
E o corpo vira semente  
De outra vida aguerrida  
Que morre mais lá na frente

(Canto latino - Milton Nascimento)

Vimos, até aqui, que a perda de um filho, em “Pedaço de mim”, de Chico Buarque, é processada como um regresso à gestação, quando a mãe não via, nem tangia, nem ouvia o filho. A canção é composta pela repetição de ciclos não idênticos: a cada ciclo, algo se modifica. Ao final, temos uma grande mudança: a mãe fugiu da sua dor com um imaginário retorno à gestação que não terminará com o nascimento e separação do filho. É importante ressaltarmos que o luto da mãe da canção de Chico destoa do luto da mãe Zuzu Angel na realidade; somente na canção há esse silêncio: até o fim da vida, Zuzu não se calou quanto à morte do filho, com investigações e denúncias, em uma incessante e incansável busca por justiça que foi interrompida por um novo crime, dessa vez, com sua morte planejada em um falso acidente automobilístico.

Nos estudos de memória, a fala é oposta ao esquecimento, ao passo que o silêncio contribui para o esquecimento. Lacan explica que “o inconsciente é esse capítulo de minha história marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado” (Lacan, 2020, p. 24) que “se resolve inteiramente numa análise de linguagem, porque ele próprio é estruturado como uma linguagem, [...] ele é linguagem cuja fala deve ser libertada” (Lacan, 2020, p. 124). Aleida Assmann também apresenta a fala como um dos tipos de estabilizadores da recordação, que são “mecanismos internos à memória que se opõem à tendência geral ao esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis do que as que prontamente nos escapam” (Assmann, 2018, p. 268). Isso significa que, ao conversar com as pessoas sobre um fato do passado, mesmo que não compreendendo totalmente os fundamentos de suas falas, a pessoa consegue, aos poucos, burlar a “tendência ao esquecimento”. Fora da canção, a fala incessante de Zuzu foi, até o final, uma resistência ao esquecimento da tragédia do filho. Embora inspirada na história dos Angel, a canção de Chico Buarque propõe uma versão díspar: na qual, diante do luto, a mãe opta, na última estrofe, por esquecer tudo o que houve e retornar ao silêncio e à cegueira da gestação; na qual a mãe, ciclo após ciclo, acaba por, finalmente, retornar ao estágio em que nunca tinha visto o filho e nem ouvido sua voz, mas ainda o tinha como parte de si. “Nietzsche elogia, como se sabe, a força do esquecimento como a capacidade de se proteger das próprias lembranças resistentes e disseminadas” (Assmann, 2018, p. 72). Se a fala é um estabilizador da recordação, a canção de Chico se torna uma espécie de estabilizador do esquecimento, em que o cantor, como artista, protege essa mãe “das próprias lembranças resistentes e disseminadas”, e dá a ela a alegria do esquecimento e da cegueira.

Adélia Meneses comenta o emudecimento de Zuzu pela repressão: “E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão. Mas depois que ela se cala, quando também ela ‘já não pode mais cantar’, seu canto é continuado pelo canto do Poeta. A Poesia eterniza seu protesto” (Meneses, 2001, p. 57). De fato,

o emudecimento dessa mulher, durante a ditadura militar brasileira, foi através de uma repressão, de uma violência. Já o que Chico propõe, em sua canção, é um silenciamento voluntário, de uma mãe que opta por sequer ouvir a voz do filho, por sequer conhecer seu rosto, pois ela mesma se decide pelo silêncio em seu “Adeus”.

Após o “Adeus” do último verso da canção, as vozes de Chico e Zizi se silenciam, mas a harmonia do desfecho é a mesma da introdução; o acorde final da música é o mesmo que antecede a entrada da voz de Zizi no início da canção. A repetição da harmonia ao final está em acordo com a repetição dos cinco pequenos ciclos da canção, a saber, as cinco estrofes. Porém, a repetição da harmonia após o “Adeus” do eu lírico marca a transferência, à Música, da responsabilidade de continuar esses ciclos de elaboração dos traumas, seja o de Zuzu ou os de quem for. Mesmo quando o artista se cala, a Música permanece e recomeça; o que parece o fim daquela canção é, na verdade, a possibilidade de início de uma outra canção; não necessariamente pelas vozes de Zizi e Chico, nem necessariamente sobre as dores dos Angel; a Música permanece independentemente do artista e das vidas que lhe serviram de inspiração. Assim, toda a violência do emudecimento de Zuzu é retirada por Chico: o emudecimento vem em acordes harmônicos que se repetem e se prolongam até um melódico esquecimento.

## Caso de amor

Vou levando todo sentimento  
Que pra ti guardei, juntei, somei  
Nos momentos em que conhecemos  
O mais desregrado, entusiasmado  
Caso de amor que se pode viver

(*Caso de amor* – Milton Nascimento).

Em outra canção, Chico Buarque traz outra mulher que sofre a dor da perda, porém, não pela morte de um filho, mas sim pelo fim de uma relação amorosa. Trata-se da canção “Atrás da porta”, de 1972, lançada no álbum “Chico e Caetano juntos e ao vivo”:

Quando olhaste bem nos olhos meus  
E o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei  
Sobre teu corpo e duvidei  
E me arrastei e te arranhei  
E me agarrei nos teus cabelos  
No teu peito (Nos teus pelos)\*  
Teu pijama  
Nos teus pés



Ao pé da cama  
Sem carinho, sem coberta  
No tapete atrás da porta  
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar  
Pra sujar teu nome, te humilhar  
E me vingar a qualquer preço  
Te adorando pelo avesso  
Pra mostrar que inda sou tua  
Só pra provar que inda sou tua...

\* verso original vetado pela censura (Buarque, 1972).

O eu lírico da canção é uma mulher que está passando pelo término de uma relação amorosa, e, nesse momento, diante da decepção, ao invés de se desvincular, ela se sente como uma só com o amado. Tal situação é explanada por Freud em seu texto *Luto e Melancolia*:

Havia uma escolha de objeto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objeto. O resultado não foi o normal – a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo –, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação (Freud, 2010a, p. 180-181).

Comparando a forma como Chico Buarque trabalha, em seus versos, os dois tipos de perda, a saber, a perda de um filho pela morte e a perda de um cônjuge pelo rompimento da relação, algumas diferenças são notáveis, desde os tempos verbais empregados. Em “Pedaço de mim”: há verbos no presente do imperativo, direcionados àquele que foi perdido; a decisão pela junção dos dois corpos, na estrofe final, acontece depois de ter havido uma separação voluntária anteriormente; o tempo em que a canção se passa acaba sendo longo, pois o eu lírico regride para a gestação em função de o filho ter atingido a fase adulta, ou seja, o tempo da canção acaba por coincidir com os anos de vida do filho; as estrofes são pequenos ciclos da canção em que palavras e até frases inteiras se repetem. Já em “Atrás da Porta”: os verbos são majoritariamente no pretérito perfeito do indicativo; não há separação voluntária, apenas a separação desejada por uma das partes, ou seja, jamais houve a percepção do corpo do outro como separado; o tempo da canção é breve, cobrindo apenas o intervalo da reação da mulher à notícia da separação; as palavras não se repetem durante toda a canção, exceto nos dois versos finais.

De todas as diferenças apontadas acima, talvez a mais relevante seja a questão do tempo da canção. O fato de “Atrás da porta” ser uma canção que se passa no breve intervalo de tempo da recepção da notícia da separação pela mulher e o fato de “Pedaço de mim”

ser uma canção que se passa em um longo tempo decorrido na tentativa de elaboração do trauma desde o recebimento da notícia da morte do filho por uma mãe nos dizem muito sobre as estratégias poéticas de Chico para cada um dos casos. Para melhor embasamento da discussão, convém trazer outra canção de perda, porém uma em que já se passou um intervalo maior de tempo desde a descoberta da separação até o presente da canção. Trata-se da música “Olhos nos olhos”, lançada no álbum *Meus caros amigos*, de 1976:

Quando você me deixou, meu bem  
Me disse pra ser feliz e passar bem  
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci  
Mas depois, como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever  
Já vai me encontrar refeita, pode crer  
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz  
Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando  
Me pego cantando  
Sem mais nem porquê  
E tantas águas rolaram  
Quantos homens me amaram  
Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de mim  
‘Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim  
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz  
Quero ver como suporta me ver tão feliz  
(Buarque, 1976).

A canção “Olhos nos olhos” parece até uma continuação de “Atrás da porta”; poderia ser o mesmo eu lírico da canção anterior, porém alguns anos após o término. O eu lírico feminino narra o processo de superação do término de um relacionamento amoroso, rememorando o quão grande foi o sofrimento no momento inicial e comparando tal sofrimento à felicidade atual. Apesar de o discurso da canção ser de um suposto sucesso em elaborar a perda, a canção apresenta mais repetições ainda que “Pedaço de mim”, contando até com estribilho, repetição das estrofes e repetição de frases inteiras, como “Quando você...” e “Olhos nos olhos, quero ver...”. É notável que ainda há, da parte do eu lírico, um desejo amoroso pelo ser perdido, que lhe parece ser uma parte de si, ou seja, não houve, de fato, uma solução do problema: a identificação do eu lírico com o objeto amado persiste; todavia, já houve um afastamento da pessoa, uma possível separação do lar. Se, como Kristeva defende, após o nascimento o bebê está em uma indefinição entre ter pertencido ao corpo da mãe e ter um corpo próprio, na separação do casal, o eu lírico de “Atrás da porta”, ao mesmo tempo que maldiz a situação de casal em que estava antes, ainda se sente pertencente ao homem. Com isso, a indefinição da separação dos casais se assemelha à da separa-



ção de corpos do parto; no entanto, com uma desvantagem: na relação conjugal, optar por regressar ao momento anterior à separação não significa retornar a quando houve a coincidência entre “ver e perder”, mas significaria retornar a um período em que se via o ente diariamente sem o perder. A junção dos corpos da mãe e do filho significa a ausência de visão, e, por conseguinte – do ponto de vista de Didi-Huberman – a inexistência do início da perda. A junção dos corpos de dois enamorados significa a visão constante, o que torna mais difícil, para o indivíduo que estiver nessa “*chora pós-término*”, regressar ao estágio anterior, caso a pessoa amada não consinta. Em outras palavras, é possível para uma mãe que perdeu o filho regressar a quando o filho era apenas imaginado e nunca visto, pois estava dentro de si, mas é mais difícil para essa mãe imaginar uma vida depois da perda do filho. Por outro lado, para uma mulher abandonada pelo marido, é difícil imaginar que regressou ao estágio anterior, em que o via todos os dias, sendo mais conveniente ir ao estágio posterior, em que não o vê mais e/ou vê outros homens. Justamente por isso, a elaboração da perda, no caso de relacionamento conjugal, aparece com uma passagem ao estágio seguinte à separação, e a elaboração da perda de um filho aparece como uma regressão ao estágio anterior à separação.

Outro ponto importante de discussão é como Chico trabalha o olhar nessas três canções. Como vimos, em *Pedaço de mim*, o eu lírico pede ao ente perdido: “Leva o teu olhar”, ou seja, ela abdica do primeiro olhar do filho recém-nascido a fim de evitar a dor que viria depois. Em “Atrás da porta”, o sofrimento da perda também é impulsionado pelo olhar: “Quando olhaste bem nos olhos meus/ E o teu olhar era de adeus”. Em *Olhos nos olhos*, o olhar aparece já no título da música de superação, para mostrar a coragem do eu lírico, para quem tal ato não causa mais dor. Retomando Didi-Huberman, se “ver é perder”, a capacidade de olhar nos olhos é a capacidade de lidar com a perda. O eu lírico, ao invés de recusar o olhar, o deseja, como quem aceita que ver é perder, porque, afinal, decidiu perder mesmo. Todavia, nessa aceitação, é possível intuir uma falsa superação, pois o momento do rompimento é rememorado na canção mais de uma vez, na repetida oração subordinada: “Quando você me deixou, meu bem”. Paira, também, uma ansiosa expectativa de uma segunda oportunidade de ter os olhos nos olhos do homem, expressa nas frases “Quando talvez precisar de mim” e “Quando você me quiser rever”. Até mesmo o título “Olhos nos olhos”, repetido em todas as estrofes, indica um ensaio para o momento do reencontro. Isso permite a conclusão de que, na verdade, a situação do eu lírico da canção não é a superação da perda, mas sim, um processo de ensaios constantes da superação.

## Torno a repetir

Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai  
Torno a repetir, meu amor, ai, ai, ai

*(Torno a repetir – Caetano Veloso).*

O momento de recepção da notícia da perda é poetizado, por Chico Buarque, com diferenças nas escolhas das rimas nas três canções. Em “Pedaço de mim” (1977), na primeira estrofe, temos a rima AABCCA e, nas seguintes, AABCCB, com exceção dos dois derradeiros versos da última estrofe:

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade afastada de mim A  
Leva o teu olhar B  
Que a saudade é o pior tormento C  
É pior do que o esquecimento C  
É pior do que se entrevar A

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade exilada de mim A  
Leva os teus sinais B  
Que a saudade dói como um barco C  
Que aos poucos descreve um arco C  
E evita atracar no cais B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade arrancada de mim A  
Leva o vulto teu B  
Que a saudade é o revés de um parto C  
A saudade é arrumar o quarto C  
Do filho que já morreu B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade amputada de mim A  
Leva o que há de ti B  
Que a saudade dói latejada C  
É assim como uma figada C  
No membro que já perdi B

Oh, pedaço de mim A  
Oh, metade adorada de mim A

Leva os olhos meus B  
Que a saudade é o pior castigo C  
E eu não quero levar comigo C  
A mortalha do amor D  
Adeus B

Em “Olhos nos olhos” (1976), a mesma rima – AABCCB – reaparece no estribilho, e as demais rimas são emparelhadas, AABB:

Quando você me deixou, meu bem A  
Me disse pra ser feliz e passar bem A  
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci B  
Mas depois, como era de costume, obedeci B

Quando você me quiser rever A  
Já vai me encontrar refeita, pode crer A  
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz B  
Ao sentir que sem você eu passo bem demais B

E que venho até remoçando A  
Me pego cantando A  
Sem mais nem porquê B  
E tantas águas rolaram C  
Quantos homens me amaram C  
Bem mais e melhor que você B

Quando talvez precisar de mim A  
‘Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim A  
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz B  
Quero ver como suporta me ver tão feliz B

Já em “Atrás da porta” (1972), há rimas misturadas e rimas internas em uma primeira longa estrofe:

Quando olhaste bem nos olhos meus A  
E o teu olhar era de adeus A  
Juro que não acreditei B  
Eu te estranhei B  
Me debrucei B  
Sobre teu corpo e duvidei B  
E me arrastei *b* e te arranhei B  
E me agarrei *b* nos teus cabelos C  
Nos teus pelos C  
Teu pijama D  
Nos teus pés E  
Ao pé da cama D  
Sem carinho, *f* sem coberta  
No tapete atrás da porta G  
Reclamei *b* baixinho *f*

Somente na segunda e última estrofe, aparecem rimas emparelhadas e externas:

Dei pra maldizer o nosso lar A  
Pra sujar teu nome, te humilhar A  
E me vingar a qualquer preço B  
Te adorando pelo avesso B  
Pra mostrar que inda sou tua C  
Só pra provar que inda sou tua... C

É interessante notar a relação entre as rimas e o tempo decorrido desde a perda. Em “Pedaço de mim”, as rimas emparelhadas prevalecem, em uma repetição que coincide com o processo de rememoração do ente perdido ao longo dos anos. As rimas são interrompidas apenas por duas palavras nos últimos versos: “amor” e “adeus”, que marcam o momento em que o eu lírico opta por esquecer o que aconteceu, ou seja, opta pelo esquecimento do trauma para se imaginar grávida daquele que, na realidade, já morreu. Em “Olhos nos olhos”, uma canção de anúncio da superação de uma perda ocorrida há algum tempo, prevalece a rima emparelhada, havendo até mesmo um estribilho e a repetição das estrofes. Ao contrário do eu lírico de “Pedaço de mim”, o eu lírico de “Olhos nos olhos” permanece em suas repetições, o que vai contra a letra da canção, na qual o eu lírico anuncia uma superação que a própria repetição da canção contradiz. Em “Atrás da porta”, uma canção do exato momento da perda, as rimas se repetem inicialmente, mas se tornam confusas a partir da palavra “duvidei”, não sendo mais nem rimas emparelhadas nem rimas externas. A melodia, nesse ponto, se torna crescente e decrescente em um curto intervalo, com notas uma oitava acima e, logo em seguida, uma oitava abaixo na mesma estrofe. Dessarte, a dificuldade de passar pelos ciclos de elaboração da perda fica explícita, representada na complexidade melódica. Na segunda estrofe, é deduzível que a separação de fato ocorreu, que o eu lírico já está em um outro momento, reportando às pessoas o fim da relação. O início da aceitação do fim do término seria a maldição do lar e a humilhação da pessoa amada, com desejos de vingança. Nesse momento, reaparecem as rimas emparelhadas. Com isso, percebemos, nas canções de Chico, a associação entre a repetição das rimas e a tentativa de elaboração do trauma após um intervalo de tempo.

Freud explana, em seu texto “Recordar, repetir, elaborar”, que a repetição é característica de um analisando, de alguém em tratamento psicanalítico:

Se nos detemos nesse último tipo para caracterizar a diferença, é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz (Freud, 2010b, p. 149).

Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão de repetição; por fim compreendemos que este é seu modo de recordar

[...]

Devemos estar preparados, portanto, para o fato de que o analisando se entrega à compulsão de repetir, que então substitui o impulso à recordação [...] o analisando repete em vez de lembrar (Freud, 2010b, p. 150-151).

A explanação de Freud se aplica às canções de Chico Buarque. Em “Pedaço de mim”, a opção por esquecimento se dá concomitantemente à repetição das rimas, e, também, concomitantemente à repetição: 1) do vocativo “Oh pedaço de mim”, 2) do verbo “Leva” e 3) de orações subordinadas explicativas iniciadas por “Que a saudade”. O desfecho da canção, com a interrupção da rima, coincide com a decisão de esquecer tudo o que aconteceu, abdicar da possibilidade de ver o filho e estagnar no momento anterior ao seu nascimento. Do ponto de vista psicanalítico, a decisão pode parecer muito distante de uma cura, sendo, na verdade, uma entrega à enfermidade. O que Chico faz, nessa canção, é assumir o papel do artista de dar, àqueles que sofrem, o descanso do esquecimento.

O esquecimento, *combatido* pela psicanálise com o objetivo de cura, é *escolhido* na canção de Chico Buarque com o objetivo de descansar as mulheres que sofrem, e, com essa finalidade, ele utiliza as repetições. Para Freud, esse processo de repetição é típico de um analisando, ou seja, é algo temporário até se chegar a um outro ponto, o da cura. Esse período, para Freud, seria o de uma piora temporária:

A reconciliação com o reprimido que se manifesta nos sintomas é assim preparada desde o início, mas também se admite uma certa tolerância para o estado enfermo. Se esta nova relação com a doença torna mais agudos os conflitos e faz sobressaírem sintomas até então indistintos, não é difícil consolar o doente com a observação de que isto é uma piora necessária e passageira, e que não se pode liquidar um inimigo que está ausente ou não está próximo o bastante (Freud, 2010b, p. 152).

Nas canções de Chico, a repetição é o estágio ao qual o eu lírico chega, e o esquecimento é sua dádiva. Não se trata de uma piora temporária para uma cura; trata-se, na verdade, de uma opção por um confortável esquecimento, em um caminho reverso ao da psicanálise. Dessarte, o ponto de chegada para o eu lírico será a repetição e o esquecimento, sem almejar o ponto de chegada da cura dos psicanalistas.

## **E não vai parar mais**

Não para de doer  
E não vai parar mais  
Nem de vez em quando vai sarar  
Me xinga me deixa me cega  
Mas vê se não esquece de voltar

(*Dona Olímpia* – Milton Nascimento)

Mencionei, anteriormente, que o acorde final de “Pedaço de mim” coincide com o que antecede a entrada da voz de Zizi Possi no início da canção, marcando uma ciclicidade. Em “Olhos nos olhos”, após o fim da participação da voz de Chico na canção, a melodia permanece e não há um acorde final; o som vai apenas se tornando mais baixo. Ambos os recursos utilizados nas canções de elaboração da perda mostram uma ausência de um ponto

final; isso em canções que, conforme já exposto neste texto, apresentam muitas repetições. Assim, a repetição se dá em menor escala, nos versos e nas estrofes, e, também, em uma maior escala, na ciclicidade da canção. Isso contraria o pensamento freudiano de conduzir um analisando a um outro ponto, em que ele não mais repita para fugir das recordações. As canções de Chico não levam o eu lírico a recordar para tratar e superar a perda; as canções dão ao eu lírico o descanso do esquecimento e a comodidade de permanecer em repetição, uma vez que as ações humanas são limitadas e, para além das gritos de dores de cada um, há algo maior que permanece: a Música.

No documentário “Chico: artista brasileiro”, o próprio Chico discorre sobre sua relação com a psicanálise e seu ponto de vista acerca da composição das canções sobre perda:

Eu tenho várias, muitas, muitas, muitas canções falando de amor, falando do encontro, da perda, da falta, etc e tal. Mas isso não tem necessariamente nada a ver com a minha vida, com a minha biografia. Na verdade, não tem. O que acontece, muitas vezes, é que depois de... Há coisas na sua vida que estão em uma sombra, que você meio que não quis encarar, ou que você não quis saber, e que mais adiante você percebe que elas estão ditas, estão sabidas numa música. Fez uma música sem saber muito o porquê, e tal, e que pode até falar de perda, de separação, de grandes tristezas e tal, mas que você não tinha consciência disso quando você escreveu a música. Anos depois, você associa claramente, ou quase claramente, a criação da música com um momento difícil da sua vida, que você não quis encarar na hora e tal. Isso é um trabalho de quase, vamos dizer, de psicanálise; uma coisa que se você tivesse o psicanalista, você levaria aquilo para a sessão. Eu, aliás, tentei fazer psicanálise umas três vezes. Nas três vezes eu entrei, eu estava com um problema de crise de criação. “Eu não consigo mais escrever nada! Eu não sei mais fazer música, eu não sei mais nada!”, aí ia para a análise e falava, falava. Quando eu começava a fazer a primeira música, eu ia embora, saía da psicanálise, me dava alta (Buarque *apud* Faria Jr, 2015).

O fato de Chico interromper as sessões de psicanálise para a escrita da música explica o porquê de as canções não almejem atingir um ponto final de resolução do problema, tendo, às vezes, o ponto final na ausência de um acorde de encerramento, ou numa melodia equivalente à introdução ou mesmo na repetição de rimas, palavras e até orações inteiras. O objetivo do método freudiano é tirar o paciente da repetição para que ele, finalmente, se recorde e, então, a cura se efetue. Como em sua própria vida, Chico, nas canções, interrompe o tratamento no momento da repetição e dá alta para todas as analisandas: para a mãe que perdeu o filho, para a mulher que se sentia pertencente ao marido, para a mulher que vive ensaiando o próximo encontro com o ex. Chico permite que essas mulheres optem ou por voltar ao estágio anterior ou por enganarem a si mesmas, alegando que passaram ao estágio seguinte; ele deixa que elas esqueçam que o filho nasceu, deixa que finjam que o fim do casamento não mais dói, deixa que se sintam grávidas do filho que já morreu. Chico traz a Música como descanso ao ser humano que, sinceramente, não consegue solucionar os traumas, consegue, apenas, repetir sem elaborar. Afinal, se a Música não se finda, por que findará, na Vida de cada ser, tudo o que a constitui: seus traumas, dores, desejos de regresso e esquecimento? Bem, se isso tudo não se finda, que as humanas mulheres de Chico possam, ao menos durante o intervalo de tempo de alguns compassos, descansar de suas dores, com o consolo de que, em seu silencioso descanso, “a canção segue a pedir” por cada uma delas.

O que as canções de Chico nos ensinam é que a participação humana é limitada e temporária, de modo que os gritos de dores se calam, as vozes dos artistas de cada geração se silenciam, mas a Música se mantém, oferecendo introduções para que outros cantem as suas próprias dores, tal como aconteceram, ou as dores de outrem, tal como seria melhor que tivessem acontecido.

## Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018.
- BARCELOS, A.; BEZERRA, P. Cantando a dor do outro: o caso Zuzu Angel e a canção como testemunho na obra de Chico Buarque. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde* (Reciis), v. 14, n. 4, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29397/reciis.v14i4.2038>. Acesso em: 05 mar. 2024.
- BECKER-LECKRONE, M. *Julia Kristeva and Literary Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BUARQUE, C. Atrás da porta. *Chico Buarque*. São Paulo, 1972. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/189>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Olhos nos olhos. *Chico Buarque*. [S. l.], 1976. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/156>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Pedaco de mim. *Chico Buarque*. [S. l.], 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/206>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUARQUE, C. Rádio do Centro Cultural São Paulo entrevista com Chico Buarque. [Entrevista concedida a] Angélica Sampaio. *Chico Buarque*. São Paulo, 1985. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 16 maio 2023.
- CHICO: artista brasileiro. Direção de Miguel Faria Jr. Brasil, Sony Pictures, 2015. (100 minutos).
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- FREUD, S. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: an essay on abject*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KRISTEVA, J. *Visions Capitales : Arst et rituels de la décaptation*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- MENESES, A. B. de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.



# “Saturno não tem superfície”: lastros de melancolia nos indecidíveis de Marília Garcia

## “Saturn has no Surface”: Traces of Melancholy in Marília Garcia’s Undecidables

### Milena Cláudia Magalhães Santos

Universidade Federal do Sul da Bahia  
(UFSB) | Itabuna | BA | BR  
milena\_guidio@yahoo.com.br  
<http://orcid.org/0000-0003-3308-6544>

### Rosana Nunes Alencar

Universidade Federal de Rondônia  
(UNIR) | Vilhena | RN | BR  
rosanaalencar@unir.br  
<http://orcid.org/0000-0003-2973-4553>

**Resumo:** Como se conjugam os vestígios da perda, do luto, da melancolia, em uma poesia reconhecida por sua contenção, cuja investigação e descrição dos processos muitas vezes parecem destinadas a subtrair a emoção, o derramamento, o *pathos*? Para tentar responder a essa questão, este artigo plana sobre a obra da poeta Marília Garcia, detendo-se principalmente em seu livro *Expedição: nebulosa* (2023), que desde o título é marcado pelos traços da morte e do luto, mas também pelo “sim” fundador de recomeços. Supõe-se que um lastro melancólico atravessa as vozes dos poemas e, apesar disso, os procedimentos formais variados alargam as possibilidades de registro das situações de perda que não necessariamente são expressões de um sujeito lírico que sofre, mas de um sujeito analítico, marcado por referências. Mais do que se ater a um campo conceitual dado, esta leitura baseia-se, sobretudo, em reflexões de Didi-Huberman, Susan Sontag, Jacques Derrida e Roland Barthes, acerca da montagem, da melancolia, da perda e do luto.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; melancolia; montagem; Marília Garcia.

**Abstract:** How are the remains of loss, of mourning, of melancholy combined in a poetry recognized for its containment, whose investigation and description of the processes often seem destined to subtract emotion, outbursts, *pathos*? In order to try to answer such question, this article is centered on the work of the poet Marília Garcia, focusing mainly on her book *Expedição: nebulosa* (2023), which, from the title, is marked by the topics of death and mourning, but also by the founding “yes” of new beginnings. It is assumed that traces of melancholy run through the voices of the poems and, despite this, the formal procedures vary and widen the possibilities of registering situations of loss that are not necessarily expressions of a lyrical speaker who suffers, but of an analytical subject, marked by certain references. More than restricting itself to a given conceptual field, this work is based, primarily, on reflections by Didi-Huberman, Susan Sontag, Jacques Derrida and Roland Barthes, about *montage*, melancholy, loss and mourning.

**Keywords:** Contemporary Brazilian poetry; Melancholy; *Montage*; Marília Garcia.





Cobras cegas são notívagas.  
O orangotango é profundamente solitário.  
Macacos também preferem o isolamento.  
Certas árvores só frutificam de 25 em 25 anos.  
Andorinhas copulam no voo.  
O mundo não é o que pensamos.

(“História natural”, Carlos Drummond de Andrade)

## **Tornar-se *outra* coisa (sobre os modos de dizer)**

Atribuir à literatura brasileira contemporânea o traço da inespecificidade tem funcionado como um marcador de diferença ao que é produzido, o que não deixa de ser uma maneira de reafirmar o aspecto de intransigência da literatura ante uma possível cristalização de suas possibilidades de linguagem. Em *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, livro que organizaram, Ana Kiffer e Florencia Garramuño designam expansões como “uma série de práticas e intervenções artísticas que evidenciam um estendido transbordamento de limites e expansões de campo e regiões” (2014, p. 07). Esse “transbordamento estendido”, muitas vezes, combina poesia e fotografia, poesia e ensaio, memórias e autobiografia, corpo e linguagem ou assume outras formas de deslocamentos que colocam o texto literário em constante diálogo com as artes visuais, o cinema, a música e outras manifestações estéticas, constituindo obras híbridas, de gênero incerto.

Em *Expedição: nebulosa*<sup>1</sup>, livro de Marília Garcia, publicado em maio de 2023 pela Companhia das Letras, o fato de podermos atribuir diversas nomeações a seus poemas (quase-poemas, poemas-ensaios, documentos poéticos, poemas-performances, poemas em prosa etc.) demonstra que essa poeta, tradutora, editora e primeira brasileira a ganhar o prêmio Oceanos, em 2018, por *Câmera lenta*, publicado em 2017, continua a “testar” – palavra cara a seu projeto poético – formas para a poesia, reiterando o aspecto indefinido de sua obra, que já contém oito livros: *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007)<sup>2</sup>, *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Parque das ruínas* (2018), além dos dois já citados. Em maior ou menor grau, os poemas, desfigurados por outros gêneros discursivos, se constituem como uma forma indecível, um lugar de indecidibilidade. Seguindo as premissas da noção de “indecível”, formulada por Jacques Derrida (1994, 2005, 2014), um indecível permanece como tal, não é um estado temporário cuja busca por determinação constituiria um novo termo.

Procedimentos usados pela poeta, tais como descrever, situar, explicitar o processo, produzem um acúmulo de contextualização, de desvelamento das origens e indicação das fontes e geram uma investigação sobre os modos de responder às exigências de uma poe-

<sup>1</sup> Optamos por manter as duas palavras em itálico, embora entendamos que essa estilização visual dos dois pontos, no projeto estético de Marília Garcia, configura o termo “nebulosa” como um subtítulo. Também Diana Klinger faz essa escolha ao escrever a orelha do livro.

<sup>2</sup> O livro teve a segunda edição em 2016 e a terceira em 2021, pela 7 Letras. Neste texto, usamos a edição de 2021.

sia que não se subtrai da responsabilidade de tratar de temas como a morte, a solidão e a tristeza (esses *universais* da tradição), a partir de uma singularidade expressa, sem recair em excesso de sentimentalismo. Encarnar a voz do outro por meio de repetições, citações, referências, incorporar as situações de leitura, investigar possibilidades de corte, intervalo e pausa, performar as mudanças diacrônicas dos poemas são modos de, no dizer da autora, “[...] fura[r o poema] e inser[ir] nele uma espécie de *corte / interrupção* que dá a ver mais concretamente a dimensão da montagem [...]”, como está dito em um trecho de “Blind light”<sup>3</sup>, em *Um teste de resistores*<sup>4</sup>:

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*  
*interrupção* que dá a ver mais concretamente  
a dimensão da *montagem* no cinema  
(Garcia, 2021b, p. 15)

Esse poema *abre a oficina e mostra as ferramentas* que a poeta manejará reiteradamente: o uso do corte, da interrupção, da montagem, do furo. Considerando todo o trabalho que Marília Garcia faz com as imagens, mesmo quando esse trabalho se dá fora e resta nos livros apenas o seu rastro, pensamos no sentido de montagem estabelecido por Georges Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg. A montagem de imagens, aqui não apenas no sentido denotativo do termo, põe em diálogo – atrito, confronto – espaços e tempos heterogêneos e anacrônicos para fazer ver outros sentidos, possibilitando “sobrevivências” àquilo que então estava invisibilizado, impondo-se como um gesto político de resistência. Trata-se de pensar por descontinuidades, em que se reconhece o caráter lacunar da rememoração, o seu extrato ficcional. Essa dimensão de ficcionalização, que muitas vezes surge por meio do trabalho dialético entre imagem e palavra, está presente no trabalho de Garcia.

Dentre os tantos modos de Didi-Huberman expandir a concepção de montagem, interessa-nos particularmente a que se relaciona com o “abrir os olhos sobre o estado dos lugares”, do “tempo”, o que liga a montagem a “tomar o tempo que for para recindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los ‘remontados’ para melhor cindir a violência do mundo” (Didi-Huberman, 2018, p. 156), pois, a nosso ver, diz muito sobre o gesto autoral de Garcia de quem perscruta a própria obra para acrescentar-lhe camadas de visibilidade; gesto próprio de quem olha por muito tempo o “mesmo” para inserir ali, onde menos se espera, o diferente, o inquietante.

O uso da palavra “furo” e suas derivações, por exemplo, é recorrente em sua poesia e não deixa de ser um indicativo desse movimento de perfurar, abrir, “praticar uma fenda,

<sup>3</sup> Sobre a gênese de “Blind light”, em entrevista à revista *Garupa*, Marília Garcia destaca que foi o primeiro poema que escreveu para o livro *Um teste de resistores* e “foi feito para ser lido em um encontro chamado ‘Autorias e teorias’” (2016a, on-line). Comenta ainda que esse poema “determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita” (2016a, on-line). Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro- pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

<sup>4</sup> Este livro, publicado pela primeira vez em 2014, teve a segunda e a terceira edições em 2016 e 2021. Neste texto, usamos a edição de 2021.

uma fissura em um estado de fatos consensualmente dado como inelutável”, que é como Didi Huberman (2018, p. 146) define “tomar posição” sobre algo. Em alguns poemas, furo é um procedimento “usado no sentido de criar um canal de comunicação entre duas obras” (Gonçalves, 2021, p. 28). Na parte 4 do poema “Blind light”, “furar” é fazer “ouvir” outra voz, estabelecendo a devida distância que possibilita a reflexão, que ausculta o que um outro diz para, assim, conjugar seu dizer: “[...] alguns escritores no brasil/ dialogam com a adília lopes/ citam a adília lopes/ incorporam versos tom humor/ da adília lopes/ produzindo furos na própria escrita/ por onde podemos ouvir a/ adília lopes” (Garcia, 2021b, p. 17).

Os modos de fazer se espriam para a autorreferencialidade (“poderia começar contando que me mudei para são paulo/ há exatos 3 meses” [Garcia, 2021b, p. 11]); o constante diálogo com as outras artes (o próprio título do poema “Blind light” é referência direta à instalação do mesmo título, de Antony Gormley (2007)<sup>5</sup>; o deslocamento, que pode ser tanto geográfico (São Paulo, Tânger, Andaluzia), como temporal (“hoje é quarta-feira 27 de novembro” [2021b, p. 11], “no brasil em 2002” [2021b, p. 17], “em 1965, o escritor americano charles reznikoff [2021b, p. 21]). Também há o que pode ser chamado de deslocamento intrapoético, usado para deslocar palavras, expressões, versos e até mesmo poemas em sua obra, colocando-a, assim, em constante movimentação e mudança de sentidos (na parte 20, Garcia desloca o livro 20 poemas para o seu walkman para o centro das discussões do poema “Blind light” [2021b, p. 35]).

Tematizar a hesitação, explicitar o desconforto é também fazer um “furo”, no sentido de questionar o estatuto das coisas. Um exemplo está no longo poema “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”<sup>6</sup>, do livro *Câmera lenta* (2017). Nesse “poema-epílogo”, que também poderia ser chamado de “poema-ensaio” ou “poema no tubo de ensaio”, sendo a última nomeação uma brincadeira com o poema homônimo do livro *Parque das ruínas* (2018), expõem-se as dificuldades em definir um poema:

quando enviei para uma revista o poema  
sobre o acidente da malaysia airlines  
senti um desconforto  
porque havia um desencontro entre o que era texto  
e a ideia que a gente tem do que é um poema  
(Garcia, 2017, p. 92)

O “desconforto” de reconhecer o *texto* como *poema* passa a fazer parte da sua expressão, encenando de modo didático *como* o poema foi feito, *como* se nomeia de poema um texto indecidivelmente marcado por outros discursos:

o poema “malaysa airlines voo MH17”  
tinha sido escrito a partir de notícias  
tiradas do site G1  
assim recorte do site/ inseri quebras de verso  
excluí informações  
trocando algumas coisas do lugar

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light> Acesso em: 30 maio. 2023.

<sup>6</sup> De acordo com o que está postado no *site* de Marília Garcia, esse poema, inicialmente, “conjugou a leitura de um texto e imagens projetadas ao vivo. Foi apresentado em diferentes versões” até se transformar em texto impresso e ser publicado no livro *Câmera lenta* (2017). Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/do-que-falamos-quando-h%C3%A9lice>. Acesso em: 02 jun. 2023.

Ao circuitar o conceito de poema, Garcia elabora um “fruto estranho” que se *sabe* assim. Segundo Garramuño, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014, p. 11-12), os “[f]rutos estranhos e inesperados [são] difíceis de ser categorizados e definidos, [pois] nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas [...] parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica”. Dizendo de outro modo, o poema é o lugar para a experimentação e para a discussão do estado de coisas do presente, seja quando se propõe a pensar na hélice do avião – como ocorre no poema “Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice) – , seja quando rasura as suas fronteiras por dialogar com outras vozes.

Para a autora, uma das maneiras de “testar” a poesia é inserir o que denominamos aqui de “indecidíveis” na linguagem da poesia, como outro nome – provisório – que poderia ser dado aos poemas. O termo “inespecificidade”, definido por Garramuño, dá conta de conceituar essa poética. Sobre esse termo, ela ressalta que

é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente [dos] entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas (Garramuño, 2014, p. 15-16).

No entanto, chamar os poemas de “indecidíveis” busca enfatizar a dimensão de irresolução, de hesitação deliberada, dos experimentos de Garcia, que nunca se fecham em um “é isto”, mas como bem notou Victor Heringer, na orelha de *Um teste de resistores* (2021), “faz a pergunta mais humana que há: E isto, o que é?”. Em “Blind Light”, o poema não se afirma como poema, tampouco se nega. Não se busca uma síntese agregada ao termo originário, no caso a poesia, mas se “mantém sempre teso o arco da promessa”, para lembrar um verso da canção “A tua presença morena”, de Caetano Veloso, no disco *Qualquer coisa*, de 1990. Escolhe-se por não decidir, em um gesto provocador. Isso abre uma fenda no discurso poético saturando-o com outros discursos, o que faz aparecer uma lista aparentemente infindável de referências; isto é, passamos a saber muito sobre a poesia e sobre aqueles e aquelas que estão à sua volta, que a conformam tal como a reconhecemos com suas determinações e fissuras.

### **“ele deixou buracos nos mapas” (sobre o que se perde)**

Talvez não seja exagero dizer que Garcia, ao evocar nomes como os de Ana Cristina Cesar, Cacaso, Sylvia Plath, Emmanuel Hocquard, Victor Heringer, dentre tantos outros, reconstitui parte significativa da história da poesia e da crítica contemporâneas, assinando os seus modos de atuação *como* poetas, escritores e críticos.

O fato de termos nomeado apenas escritores que estão mortos não significa que não haja um elenco de vivos em sua poética. Porém com essa nomeação de mortos, sendo que Emmanuel Hocquard e Victor Heringer são especialmente próximos a Garcia, queremos demarcar como, a partir de um esquema sucessivo de montagem, se conjugam os lastros de perda em sua obra, com especial atenção ao livro *Expedição: nebulosa* (2023), que carrega no

próprio título a história de um luto. Ou de mais de um. As nebulosas, formações de poeira cósmica e gases, surgem a partir do encerramento de um ciclo: estrelas explodem quando estão prestes a morrer, lançando-se em todas as direções para virar outra coisa: nebulosa.

O livro *Expedição: nebulosa* (2023) está organizado em quatro seções – ou cinco, se contarmos o *post scriptum* –, a saber: 1) “Dias contados”, 2) “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, 3) “História natural”, 4) “Então descemos para o centro da terra” e v) “P.S.”. Ainda podemos dizer que *Expedição: nebulosa* (2023) é um livro formado por quatro poemas longos e um poema curto. Essa organização já embaralha o que seja poema único e o que seja propriamente uma seção, formado por outros poemas (ou não). Do ponto de vista da forma, a estrutura é marcada pela porosidade.

Diana Klinger, na orelha do livro, afirma que “*Expedição: nebulosa* tem muitas linhas de continuidade com as obras anteriores de Marília Garcia” (2023), o que aponta para as retomadas, releituras, operadas no interior de sua obra. Esse movimento leva a poeta a desentranhar o passado, escavar memórias. Como ressalta Klinger, “[e]ste livro é uma *elegia*, uma *elegia inversa*, em que as memórias se projetam para a frente” (Garcia, 2007). O conceito de *elegia inversa* está exposto no poema “Então descemos para o centro da terra”, mais precisamente em [3. Elegia]:

emmanuel hocquard define a elegia  
como um *gênero poético*  
que expressa tristeza e melancolia  
“elegia” de *elegos*: canto de luto  
ele diferencia *elegia clássica*  
da *elegia inversa*: na clássica  
o sujeito nostálgico *escava* o passado  
em busca de elementos para poder choramingar  
o elegíaco inverso invoca a memória  
para trazer algum elemento para o presente  
ele recolhe fragmentos  
tentando *refazer* o passado  
ele interfere no que encontra projetando pra frente (futuro)

ele também escava as memórias  
mas quer encontrar pedaços de falas de palavras  
de enunciados  
para escrever um canto de luto  
ele parte do passado e começa a tomar notas  
- até que de repente encontra alguma coisa  
que pode ser decisiva  
seria possível escavando as raízes  
transformar o passado?  
(Garcia, 2023, p. 88-89)

Não se trata somente da ressignificação da elegia como “gênero poético”, e sim de uma maneira de interrogar o passado, de “interferir”, muito próximo daquilo que Didi-Huberman chama de “remontagem do passado”, por meio de uma “admirável forma impura, de análise e de imaginação”<sup>7</sup> (2018, p. 124), para tornar legível o que porventura não tenha sido perce-

<sup>7</sup> É assim que Didi-Huberman se refere ao livro de G. Sebald, *Austerlitz*, e como analisa os filmes de Harun Farocki e de outros, associando o processo de montagem e remontagem à visibilidade e legibilidade da vio-



bido – seja no plano íntimo, seja no coletivo. Não se trata somente de escavar o passado para lamentá-lo, mas de fazer do próprio presente um campo de investigação para interferir no futuro. Escavar o passado não é apenas uma forma de lamento, mas uma maneira de fazer do presente um campo de investigação para interferir no futuro. O lamento pelo que se foi, pelos que se foram, expressa tanto a ausência, a privação ou a amputação de algo, como a presentificação dos lugares por onde se passou, de pessoas que morreram, sendo que a perspectiva autobiográfica não é um ponto menor na elaboração da ideia de um presente que é vivenciado, marcado pela investigação e reflexão do *que acontece*, do que aconteceu e que projeta um porvir.

O teor autobiográfico que se instala quando Garcia trata da gênese em seus poemas inibe o regime de *metaforização*, opacidade e imprecisão que poderia tomar conta da imagem da nebulosa, presente no título do livro. O processo efrásico traz a expedição para a concretude dos fatos ao ser relacionada com a mudança, em 2013, do Rio de Janeiro para São Paulo, empreendida pela poeta. Trata-se de um acontecimento que marca a sua poesia. A saída de uma cidade solar para outra reconhecida pela garoa e a poluição, com seus barulhos, construções e demolições, afeta a sua poesia, preenche-a de uma urbanidade mais soturna. A relação com o alto, o ar, permanece, mas é ao rés do chão, como andarilha, que ela percorre a nova cidade.

É curioso como em “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, poema-seção sustentado pela repetição da pergunta “*quanto tempo dura o presente?*”, em itálico nessa versão do livro<sup>8</sup> (Garcia, 2023, p. 39, 44, 48, 54), a centralidade seja dada à espacialização. Se por um lado a passagem do tempo redefine as reflexões sobre as coisas do mundo, por outro é a passagem sobre o lugar que solicita atenção, que afeta o sujeito que passa, a passante. A ambientação, mais do que a reprodução dos lugares, é a busca pelo reconhecimento do lugar, que se dá quando se estabelecem redes de afetos. A passagem é, assim, a experiência sobre a paisagem, que deixa de ser percebida como tal quando o sujeito se insere nela. A experiência cartográfica de sobreposições, possível apenas no sistema de representação como experimento artístico, passa a ser sensorialmente factível:

estou num ponto específico de são paulo  
mas é como se estivesse num ponto específico do rio  
a sensação tem mais relação com  
*o deslocamento pelo espaço* do que com  
*a paisagem em si*  
ou seja relaciona-se mais com a

passagem  
do que com a  
**paisagem**  
(Garcia, 2023, p. 43-44)

A cidade que foi abandonada turva a visão, funde-se com a que está sendo descoberta. No processo inicial de reconhecimento espacial, São Paulo é uma abstração, uma conceitua-

---

lência oculta no saber histórico.

<sup>8</sup> Na versão da revista *Serrote* n. 32, na qual foi publicado como poema-ensaio, não está em itálico e intitula-se “Expedição nebulosa (anotações) – em 9 atos + um diálogo”, indicando as mudanças de uma publicação a outra.

ção feita por um outro, no caso Haroldo de Campos, que a nomeia de “cidade-palimpsesto”: “quando fui morar em são paulo/ passei a conviver com a ideia da/ cidade-palimpsesto/ mas ela se transformou em outra coisa” (Garcia, 2023, p. 43). Essa “outra coisa” surge após muitas “expedições”, nas quais o sentimento de perda sobrepõe as duas cidades, até o reconhecimento de que se trata apenas de um “eco”, como na escultura de Richard Serra: “apesar de iguais não têm a mesma angulação/ apesar de iguais são diferentes”<sup>9</sup> (Garcia, 2023, p. 48). Como o início de um ciclo coincide com o fim de um outro, São Paulo é um *transporte* para a cidade perdida, com a carga de sentimentos de euforia e de melancolia advinda daí. Ver a outra cidade é *des-ver* a cidade onde se pisa. Primeiro, vive-se a tristeza da perda, para depois experimentar a alegria de perder-se na nova cidade, isto é, reconhecê-la, experimentá-la, tratá-la em suas especificidades. Essas vivências, marcadas pela melancolia, caracterizam as imagens de ruínas que compõem as grandes metrópoles do mundo, ligando-as à violência do desaparecimento das coisas e das pessoas. Susan Sontag, no texto *Sob o signo de saturno*, ao analisar o caráter melancólico de Walter Benjamin, afirma que “são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais” (1986, p. 92). Não há como entender o poema “Expedição: nebulosa (*dez atos + diálogo*)” sem observar o olhar contemplativo, atento, próprio de quem sofre. Os sentidos estão aguçados na inspeção da cidade, demoram-se nas coisas, como na grua que carrega a obra *echo*, de Richard Serra. O melancólico tudo vê, mas *a sua maneira*. Olha com atenção para os vestígios, os ruídos, a ponto de retornar, refazer o caminho, sempre se deparando com algo mais do que aparentemente busca:

um dia fui ver a escultura *echo*  
do richard serra  
já instalada  
[...]

ao olhar a av. paulista de cima  
vi esta cena:  
um equilibrista na corda bamba  
em cima do vão do túnel  
e um homem dançando com um guarda-chuva  
na parte de baixo do vão  
dando a ilusão de estar também na corda bamba  
espaços sobrepostos num único ponto  
(Garcia, 2023, p. 47-48, grifo da autora)

A fotografia dessa cena, no poema-ensaio da revista *Serrote*, não extingue o aspecto interiorizado da caminhante que, absorta em suas questões, anota o que vê a partir de uma falta primordial, que pode ser a do amigo morto, sugerindo que a fratura do poema, o seu sentido de ruína, não diz respeito apenas à interiorização do sentimento de desalento diante dos escombros das cidades. Constituído de “atos”, à maneira de uma peça teatral, que vão sendo acrescidos a cada nova versão, e de um diálogo, o longo poema “Expedição: nebulosa (*10 atos + diálogo*)” responde à sua questão de quanto tempo dura o presente, ao incorporar textos que atestam a inevitabilidade da perda diante da passagem do tempo. Na

<sup>9</sup> O espaçamento é do original.

concepção inicial do poema, o amigo Victor Heringer está vivo, intervém no poema, insere-se nele através de uma imagem (ausente do livro); é um escritor promissor, reconhecido pela singularidade de sua escrita. E é uma das pessoas com quem Garcia se sente à vontade para compartilhar suas ideias. Porém, antes que o poema finde, ele estará morto, e um dos atos será a lembrança de um ano da sua morte, configurando-se como uma espécie de endereçamento que apenas em parte chega ao destinatário, quando a voz do poeta ecoa por meio de trechos de sua obra. Alguns dos versos em forma de diálogo são marcados pelo espaço vazio do silêncio e da incompletude:

[diálogo]  
**eu disse**  
oi, você sumiu.  
e ele disse:

eu disse  
como anda o tempo por aí?  
e ele disse:  
(Garcia, 2023, p. 55)

Contraditoriamente, a “voz” de Heringer está presente. A primeira interpelação “oi, você sumiu” é o título de um dos seus vídeos, um agrupamento de mensagens telefônicas endereçadas a ele que reclamam de seu sumiço<sup>10</sup>. São dizeres de queixas de sua rede de afetos, prenunciando a ausência que, com sua morte, se instalará como essa presença que registra uma falta, causando uma dor aplainada pela passagem do tempo. Mais do que em qualquer outro momento do livro, o tom melancólico reverbera a conhecida expressão de Sigmund Freud (2011, p. 59), “queixar-se é dar queixa” do desaparecimento precoce e inesperado. Ainda que seja uma queixa contida, sem a violência de uma acusação explícita, ressoa um tom baixo de censura tão comum naqueles que sobrevivem, acusando o desaparecimento do amigo. O tom cordial é quebrado pelas interpelações, feitas apesar de se saber que o outro não poderá responder senão por indícios de sua ausência, pois somente “responde” com o já dito, e não mais com o que ainda seria dito no “presente”. O eu que se dirige, por meio do lamento do vazio, delata o sumiço do outro que, como amigo, *deveria* responder. A ideia de que cabe aos amigos a construção de todo um mundo sofre uma interrupção diante da morte, que toma o lugar do vivo.

e eu disse  
que ele deixou buracos nos mapas  
que não dá para ver as linhas com precisão

e eu disse  
você sabe como se faz  
para afundar as linhas do poema?  
**e ele disse:**  
*as linhas.*  
(Garcia, 2023, p. 56)

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/@automatografo/videos>. Acesso em: 26 maio 2023.



Talvez mais triste do que o não dizer das respostas anteriores, seja esse solitário dístico “e ele disse/ *as linhas*”, que funciona como uma espécie de “citação órfã”, desgarrada de seu lugar de origem, confirmando que o amigo já disse, já teve o que dizer, sobre “as linhas” e que não mais poderá dizer para além do já dito, fazendo com que esse longo poema seja uma elegia destinada ao amigo morto, contra o amigo morto. Lembra a fórmula comentada por Derrida, em *Politiques de l'amitié*, “Oh, meus amigos, não há amigo” (1994, p. 219)<sup>11</sup>, no qual justamente o filósofo alude à condição afetiva, ética e política da amizade, reiterando que quando o amigo não está presente, vivo, para receber a queixa, considerando-a justa ou não, resta a reclamação que não encontra um destinatário certo, pois a quem se dirige já não está mais ali (Derrida, 1994, p. 14).

“Expedição nebulosa”, como especificado no poema-seção do livro de 2023, é também o último trabalho de Garcia feito com Heringer. Essa história é contada pela poeta em um texto no *blog* da Companhia das letras:

No primeiro ano da sua morte, escrevi um texto em que “conversamos” um pouco. Chamava-se “Expedição nebulosa”, que era o mesmo nome de um trabalho que fizemos juntos: um poema meu para o qual você fez uma intervenção visual (imagem que abre o *post*). O novo “Expedição nebulosa”, feito já depois da sua partida, trazia falas suas, versos seus e conversas nossas. Agora eu falo sozinha, continuo nesta expedição, mas queria ter você aqui perto (Garcia, 2020, on-line)<sup>12</sup>.

Nesse texto, a emoção, o pranto, estão mais visíveis do que nos poemas endereçados a Heringer em *Expedição: nebulosa* (2023), o que enfatiza a coerência com que Garcia conduz a sua obra poética, cuja contenção de emoção é tema e forma. No poema, o tom é informativo, com o uso de uma linguagem que rouba o *pathos*, a entrega ao luto, a favor da contextualização. Na revista *Serrote* e na postagem do *site*<sup>13</sup>, a intervenção gráfica de Heringer remete-se à “Nebulosa cabeça de cavalo”, uma das mais conhecidas nebulosas devido ao seu formato. O desenho de Heringer que aparenta o de um monstro mitológico está sobreposto em um mapa do oceano ártico, mais especificamente na calota polar ártica, cujo centro faz parte do corpo do ser monstruoso: “meu poema se chamava ‘expedição nebulosa’/ o trabalho dele era uma intervenção gráfica/ sobre um mapa/ da ‘calota polar’” (Garcia, 2023, p. 53).

Apesar do tamanho desproporcional, ao cobrir boa parte das linhas convencionais do mapa, exprimir uma sensação de grandeza por estar em cima, acima, de mares e territórios, há qualquer coisa de frágil, de curvo, no “monstro” grafado por Heringer. Esse desamparo, no poema, encontra sua expressão máxima no verso final: “**e ele não respondeu mais**” (Garcia, 2023, p. 56), em negrito, para não restar dúvidas, sugerindo que o silêncio é um vazio apenas na página; na história que está sendo contada, o vazio é o lugar do desaparecido.

“Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)” narra, assim, um trajeto, de uma cidade à outra, de uma condição de amizade à outra, ao mesmo tempo em que investiga o estatuto do poema. As ruínas das cidades estão expostas, com as misérias costumeiras, e são nelas onde a vida está exposta aos escrutínios do poema: “[...] e eu penso que tudo vai/ na realidade

<sup>11</sup> “O mes amis, il n’y a nul amy”. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.

<sup>13</sup> Expedição nebulosa, *intervenção visual de Victor Heringer*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.

pouco a pouco/ desmoronando/ mas/ tento firmar os pés no chão” (Garcia, 2023, p. 41). Garcia transita entre o exterior e o interior, o pessoal e o histórico, dando-lhes sentidos de maneira a estar como poeta muito próxima do seu sujeito lírico, a quem dá nova configuração.

A modernidade problematizou a constituição do sujeito lírico, tanto do ponto de vista da criação (Baudelaire, em *As flores do mal*), como do ponto de vista teórico (Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*), fazendo-o desalojar-se de si e precipitar-se no outro. Surgia por meio desse gesto o antilirismo moderno que, na poesia brasileira, manifesta-se tanto na poesia de Drummond, como na de João Cabral. Sob o signo da despersonalização e da impessoalidade, promovendo a “instauração do sujeito como lugar de alteridade” (Camargo, 2011, on-line), “[a] subjetividade lírica moderna se representa dissociada de imagens que possam estabelecer uma imediata identidade sensível entre poeta e sujeito lírico” (Camargo, 2011, on-line). Esse embate quase não encontra eco na poesia contemporânea, pois a fratura entre o eu empírico e o sujeito lírico mais embaralha-os do que os distancia. Segundo Camargo, o que se tem na contemporaneidade é “a ilusão de identidade entre o eu empírico e sua figuração no poema” (2011, on-line). Essa ilusão não pode, no entanto, ser motivo para que a identidade (ou ilusão de) entre o eu lírico e o eu empírico esteja pautada na noção de verdade. É preciso considerar que o sujeito lírico, como dito pelo poeta Paulo Henriques Britto (2008, p. 14), “é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas”.

Na poesia de Garcia, o sujeito lírico, ou a voz lírica, ou as múltiplas vozes não são da ordem da impessoalidade tão afeita às máscaras da poesia moderna. As nomenclaturas convencionais não dão conta dessa instância poética, porque poderia até ser voz narrativa, já que estamos diante de “*poemas com passos de prosa*” (Garramuño, 2014, p. 103). A identificação com o eu empírico da poeta, como é próprio da poesia contemporânea, sobretudo daquela filiada ao autobiográfico e que assume a condição de linguagem que toca o mundo real, é da ordem do impasse. Siscar, ao comentar sobre Ana Cristina Cesar, cuja poesia é *desentranhada da vida*<sup>14</sup>, diz que, nessa condição, o sujeito “se constitui e se modula pela relação nervosa com o leitor, ou melhor, com aquilo que, na retórica da interlocução, aponta para um transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade da própria poeta” (Siscar, 2011, p. 24). Ainda de acordo com ele, essa performance resulta em uma poesia modulada por “efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza, alusões constantes que guardam os aspectos de acontecimentos pessoais e de segredos íntimos” (2011, p. 23).

Em Garcia, “o sujeito do poema” observa, analisa, posiciona-se, enfim, pensa no poema *no próprio espaço poético*, fazendo coro a uma reflexão da poeta Ana Martins Marques presente na poesia “Lugar para pensar”: “Uma coisa que nunca entendi é por que/ em geral se acredita que o poema/ não é lugar para pensar” (2021, p. 26). Dito de outro modo, o “lugar para pensar no poema” é *no próprio poema* e, por ser assim, a poesia de Garcia deriva os sujeitos experimentando diversos modos de inscrição. Abre-se uma cadeia aparentemente infinita de relações conjugadas por um “eu” que as remonta, extraíndo daí o que lhe afeta. Os poemas são resultado de montagens marcadas pela errância; quando se *começa*, não se sabe *aonde vai chegar*, se em um acontecimento pessoal ou histórico: “durante o processo alguma

<sup>14</sup> Essa condição poética é ainda anterior à Ana Cristina Cesar e, talvez, o caso mais emblemático da literatura brasileira esteja no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira (2009, p. 136). No ensaio “Poema desentranhado”, David Arrigucci Jr. destaca que Bandeira apresenta a poesia “na sua forma descarada” (1990, p. 89), embaralhando as fronteiras entre a arte e a vida.

coisa pode acontecer/ e em vez de ir do ponto A ao ponto B/ acabamos chegando no ponto C” (Garcia, 2023, p. 85-86). Essa passagem de um para outro, ou mesmo fusão, faz com que a leitura de acontecimentos históricos se deva à experiência singular da observação e da reflexão, que depura o que vê, tornando a visão pensável. Em “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, a escultura de Serra leva à memória do amigo morto. No poema-performance “Então descemos para o centro da terra”<sup>15</sup>, a decisão do sujeito lírico de observar e anotar “memórias leituras coisas que estão pelo caminho/ como passar de A a B”<sup>16</sup> (Garcia, 2023, p. 85-86) extrai do “infraordinário”, expressão de Georges Perec, uma montagem que dispõe sobre um mesmo plano acontecimentos muito distintos. Um olhar que se delonga é um olhar que exige, que pesquisa, rememora, reflete; em suma, que faz uma montagem de situações, fatos, memórias, falas, gestos e artes de outras pessoas, para que “o que fica à mostra/ [...] só um pequeno pedaço”, nas “vias subterrâneas”, possa “sair de dentro da terra/ na direção do céu/ *anábasis*” (Garcia, 2023, p. 98-99), como o vermelho sangue das plantas da *Operação Tutoia*, de Fernando Piola. Montar, nesse sentido, é, como afirma Didi-Huberman ao tratar da obra cinematográfica de Harun Farocki, fazer uma “crítica da violência”, sendo que “[p] ara criticar a violência é preciso descrevê-la (para tanto, é preciso saber olhar)” (2018, p. 104). Não nos parece despropositado fazer essa relação, se pensarmos que estamos diante de um poema que assinala um gesto político de resistência, de sobrevivência.

A observação das raízes expostas da figueira que fica na Rua Tutoia, perto da casa onde a poeta então mora, em São Paulo; a memória da figueira centenária que fica na Praça XV de Novembro, no centro de Florianópolis, e a instalação *Operação Tutoia*, do artista Fernando Piola, são exemplos dessa montagem que “abre caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” (Didi-Huberman, 2017, p. 113). O presente é também remissivo, permitindo a conjugação de diversos planos para dar conta das memórias convocadas pelas experiências. No caso da figueira da Rua Tutoia, o rastro da ditadura brasileira está no fato de essa árvore ficar no canteiro em frente ao 36º Distrito Policial, na capital paulista, prédio que foi sede do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), tudo isso dito no poema<sup>17</sup>:

em 2007  
piola propôs à delegacia que fica na rua tutoia  
de fazer um “trabalho paisagístico” no jardim deles  
[...]  
ele removeu parte das plantas do jardim da dp  
e plantou em seu lugar sementes de espécies  
com folhagem vermelha  
conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra  
sua folhagem foi aparecendo:  
e o contorno do prédio onde antigamente funcionava

<sup>15</sup> Esse poema foi escrito em 2019. Até chegar na versão que está no livro *Expedição: nebulosa* (2023) passou por diversas modificações. Na versão para performance, “[o] trabalho conjuga a leitura de um texto e a projeção de imagens ao vivo” (Garcia, on-line). Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/ent%C3%A3o-descemos-para-o-centro-da-ter>. Acesso em: 03 jun. 2023.

<sup>16</sup> O espaçamento é do original.

<sup>17</sup> Essa sede do DOI-CODI foi considerada a mais repressiva no período da Ditadura Militar. Muitos presos políticos, como o jornalista Vladimir Herzog, foram torturados e mortos nesse lugar. (Cf. <https://jornalzonasul.com.br/delegacia-do-paraiso-pode-sair-da-tutoia/>). Acesso em: 03 jun. 2023).

o doi-codi foi ficando todo vermelho  
o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido  
derramado ali  
piola faz o vermelho passar pela raiz  
(Garcia, 2023, p. 103)

A conjugação de ver-pensar-imaginar-relatar traduz-se em questionamentos feitos à História e às formas de esquecimento a que estamos submetidos, as quais são desmontadas pela disposição de extrair consequências do que se observa, como uma maneira de inquirir o presente: “ao ver a árvore/ penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio/ depois penso na pesquisa das/ *mimosas* sobre a memória das plantas/ e fico imaginando debaixo da terra/ o eco das memórias de uma/ das raízes // *o que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?*” (Garcia, 2023, p. 101-102). Tanto o poema “Então descemos para o centro da terra”, como a instalação *Operação tutoia* são gestos poéticos que tocam no político. São “elegias inversas” não somente por escavarem as memórias e recolocá-las no presente, mas também por fazerem da arte um campo de reflexão e de resistência, uma *operação* de recusa às engrenagens automatizadas: “nele a elegia inversa não é apenas/ um gênero poético/ mas *político*” (Garcia, 2023, p. 103). Garcia reivindica outros modos de tratar a dor no poema; Piola insurge-se contra a arte legitimada pelos museus e centros culturais e ressignifica o espaço símbolo de violência da ditadura, evitando, assim, o apagamento da memória. Em vez de “choramingar”, como faz o sujeito nostálgico clássico (Garcia, 2023, p. 89), escolhe-se lembrar, ou, dito de outro modo, “materializar a lembrança de uma violência silenciada” (Tavares, 2017, p. 33).

### “quando tudo parece a ponto de desabar” (sobre as ruínas)

Na poesia de Garcia, as contextualizações, as descrições, os comentários buscam sustentar uma tese, mas logo a distende, ramificando-se em hipóteses com seu teor provisório e não conclusivo; assim, fatos não são dissecados, tais como seriam em um discurso filosófico ou histórico não afeito à contradição, e sim encobertos por “essa dimensão de simulacro ruinoso” que, ao invés de ameaçar uma obra, torna-a possível (Derrida, 1990, p. 69). O traço poético, corrompido pelo tom ensaístico e narrativo, torna-se, como dito, um indecível, com sua carga de indeterminação e inespecificidade, que se ramifica de um livro a outro.

Um exemplo é *Parque das ruínas*, livro publicado em 2018, que herda o que já existe sobre a impressão das cidades nos outros livros e, ao mesmo tempo, expande essa herança para *Expedição: nebulosa* (2023), o livro seguinte. A montagem das 36 imagens que compõem o texto de *Parque das ruínas* (2018) guarda a memória das cidades de afeto e de passagem, daí que já *conhecemos* o Rio de Janeiro do qual a andarilha sente falta em São Paulo, em *Expedição: nebulosa* (2023). Os rastros são mesmo pegadas sobre a noção de ruínas que chama a atenção no livro anterior:



Naquele momento no parque das ruínas  
percebi que temos falado muito  
essa palavra ultimamente: *ruína*<sup>18</sup>  
(Garcia, 2018, p. 17)

Esse poema, que se abre sob os signos do nascimento e da morte (dedicado à Rosa, a filha, e a Victor, o amigo morto, tão presentes em *Expedição: nebulosa* [2023]), é constituído de três seções: 1) “Parque das ruínas”, 2) “O poema no tubo de ensaio” e 3) “p.s.”. Aqui, a interpelação dirigida ao imagético, ocasionada pela montagem de imagens, materializa as performances feitas pela poeta que conjugam palavra e imagem, desdobrando o que, nos outros livros, conta apenas com a força da palavra.

As imagens de ruínas, dentre elas a de prédios da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), sem marcações de autoria ou tempo, a não ser as dadas no poema, reforçam a dimensão da catástrofe<sup>19</sup> que toma conta do tom momentaneamente apocalíptico do texto, reforçado pelo sujeito plural que lamenta: “não sabemos o que fazer/ quando tudo parece a ponto de desabar” (Garcia, 2018, p. 17), lamento que tenta reagir diante “[d]a realidade pouco a pouco/ desmoronando” (Garcia, 2023, p. 41) de *Expedição: nebulosa* (2023).

A topografia das lágrimas de Rose-Lynn Fisher, com uma série de fotos que inicia *Parque das ruínas*, é, nesse sentido, uma poderosa resposta sobre os modos de expressão da emoção no poema. Não é preciso provocar as lágrimas com um conteúdo de alto teor passional; no desdobrar das situações arruinadas, a alusão aponta o direito de prantear do sujeito diante das catástrofes. Agrupar uma série de imagens em torno das ruínas é fazer o sujeito se perguntar como “tocar o real” do seu tempo, na expressão de Didi-Huberman, deixando “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (Didi-Huberman, 2012, p. 207). É difícil “tocar o real” quando se tem a impressão de soterramento em sucessivas calamidades que geram um estado permanente de crise, daí a escolha da poeta por demorar-se em uma calamidade, no caso a que acomete à Uerj por causa do descaso das autoridades públicas, ser uma maneira de não dispersar os seus efeitos, conservando as suas cinzas como um lance para o futuro, buscando impedir a história como repetição. Como a “experiência de olhar e ver” as imagens do presente não é suficiente para responder ao que agora acontece (Garcia, 2018, p. 11-23), as imagens de Debret retiradas do museu são um modo de dar sentido à perplexidade, de reapresentar o modo “oficial”, “pitoresco” do pintor de ver o Brasil colonial, em uma tentativa de compreender a imagem arruinada que parece representar hoje o país.

O processo de reconhecimento de Paris, nesse poema, é bastante similar à inquirição feita às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, cidades de afeto e de memória (como se diz sobre Florianópolis em [5. *projeto de casa*] e em [9. *Uma figueira*], partes do poema “Então descemos para o centro da terra”)<sup>20</sup>. Ao destacar o sentimento de estrangeiridade, o ímpeto

<sup>18</sup> O espaçamento é do original.

<sup>19</sup> Essa passagem do poema alude à crise pela qual passava, à época, a Uerj, mas também à crise em que o Brasil estava mergulhado devido à situação da política brasileira, sem políticas públicas que garantissem condições mínimas de subsistências e dos direitos básicos de educação.

<sup>20</sup> As partes a que fazemos alusão são estas: “*um mapa feito com espaços da memória afetiva// juntando santa teresa no rio de janeiro/ com o bairro paraíso em são paulo/ com florianópolis/ mas em vez disso/ acabo fazendo um mapa das/árvores da minha rua com a raiz aparente*” (Garcia, 2023, p. 92), “*o voo tinha escala em Florianópolis/ cidade da memória/ onde mora a minha avó e minhas tias*” (Garcia, 2023, p. 97).

do registro parece se assemelhar ao de Debret, mas apenas em parte, pois a pretensão de compor um retrato que dê conta de apontar modos de vida do lugar é retraída:

como eu não sabia o que eu queria entender  
decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:  
todos os dias deveria tirar uma fotografia  
do mesmo lugar / na mesma hora  
e partir dela para fazer o diário  
(Garcia, 2012, p. 23)

É o gesto de marcar a singularidade, de “dizer algo sobre [o] estar aqui”, mantendo o ímpeto solitário da incursão – “[*isso aqui é uma expedição*]” (Garcia, 2018, p. 25), sem incorrer no risco do pitoresco: “não queria ver algo além mas o próprio lugar/ talvez com a foto pudesse recortar um instante/ um fotograma”<sup>21</sup> (Garcia, 2018, p. 26). A determinação de reduzir o ângulo de visão, na escolha de um ponto fixo para fotografar todos os dias no mesmo horário, produzindo imagens quase estáticas, no entanto, não rompe de todo com o princípio de “ir além”, e o poema próximo ao diário explicita essa impossibilidade. O histórico irrompe o fora do quadro das imagens<sup>22</sup>, gerando a inquirição: “*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15. / seria possível ver algum indício do que aconteceu?/ e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a/ caçamba amarela 4 pessoas andando*” (Garcia, 2018, p. 47).

O fato de as imagens não mostrarem o que foi um dos momentos de maior tensão da história recente francesa não apaga a diferença dos gestos, contrapondo as figuras dos censores à da poeta. No instante mesmo em que a poeta produz um arquivo de memórias (fotografias, diário), realiza-se um brutal apagamento de arquivos, e não apenas dos já produzidos, mas dos que ainda seriam realizados pelas pessoas que tiveram suas vidas ceifadas pelo ato de barbárie. Didi-Huberman, sobre o caráter lacunar do arquivo, lembra que “frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu” (2012, p. 211). Assim, um arquivo é também, ou sobretudo, a memória de outros arquivos que não puderam existir.

Não há prova documental dos atentados nas imagens produzidas pela poeta às 10h da manhã do dia 7 de janeiro de 2015 e, contraditoriamente, há provas de uma maneira fantasmal. Os fotogramas não dão conta de “tocar o real” no seu horror absoluto, mas o que cerca essas imagens atesta uma investigação sobre os modos de inscrição do real na poesia e reforça a concepção de que qualquer resposta às injunções passa por inquirir sobre a dificuldade de representação, sem, entretanto, afirmar a sua impossibilidade. Jacques Rancière, acerca desse debate, reflete que “[a] arte se faria testemunha do ‘acontece’ que sempre ocorre antes que sua natureza, seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível” (2012, p. 142). A “busca do espectro”, que pode ser tanto do que está ausente como do que passou, configurada nas últimas quatro imagens do poema, é tanto uma constatação (“não vejo”), uma inquirição (“você veem alguma coisa”), como uma busca (“olho ao redor e procuro”) e um achamento (“e vejo ao longe”) ao que está prestes a desaparecer, mas que não desaparece de todo porque é visto

<sup>21</sup> O espaçamento é do original.

<sup>22</sup> Essa passagem do poema refere-se ao atentado ao jornal francês *Charlie Hebdo* ocorrido em 07 de janeiro de 2015, em Paris, resultando em doze pessoas mortas e cinco feridas gravemente.

de relance e atualizado por meio de correlações, isto é, retirado do seu caráter de ruína. Esse é o trabalho de Garcia, o de continuar fazendo, mostrando, no momento mesmo em que se destaca a dificuldade de fazer. Justamente porque é difícil e não há mais como definir uma fórmula de apresentação da imagem ou da palavra, continua-se tentando.

### **p.s.: “tudo veio para partir” (sobre o luto da mãe)**

O poema que encerra *Expedição: nebulosa*, como ocorre em *Parque das ruínas*, está em forma de *post scriptum*, como um fora, que escapa da lógica do texto, remarcando a sua diferença. É destinado à mãe, que morre enquanto o livro é finalizado. Essa anotação chama a atenção devido à economia do registro da perda e da composição do luto. A forma abreviada do registro, sem correspondências ou reiterações, indica outro procedimento, sugerindo um trauma que não encontra paralelo e, como tal, ainda não pôde ser elaborado, senão por meio do sumário “sim” que atesta o “fim”. Por não haver distensão ou sobreposição de tempos, tão comuns na poesia de Garcia, não sabemos muito sobre essa morte; não há contextualização, nem o fato está rodeado de outros acontecimentos ou referências aparentes. A morte da mãe não atravessa o livro, a não ser de maneira velada, como um segredo, um *não se diz* que se materializa em um eufemismo: “estava terminando este livro/ quando minha mãe se foi” (Garcia, 2023, p. 109), que subtrai o “quando minha mãe morreu”. A palavra impronunciável, entretanto, é o que conceitua o livro: “este livro é uma/ elegia/ que afunda/ com você” (Garcia, 2023, p. 110), dirigida ao “ela” do início do poema (“qual o ritmo/ do fim? era o que eu queria/ perguntar a ela agora” [Garcia, 2023, p. 110]), ou ao “você” dos versos “você vai/ eu fico” (Garcia, 2023, p. 109).

A economia de palavras do “você vai/ eu fico” não impede a sugestão do eco rosiano de “A terceira margem do rio”, quando o filho grita: “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!...” (Rosa, 2001, p. 85). Garcia registra essa marca de luto que atualiza em nossa cultura a culpa freudiana (shakespeareana?) do herdeiro, do sobrevivente. Não poder substituir o lugar do morto nem salvar quem lhe deu a vida gera um desejo conflitante de abertura à vida, comum ao enlutado: diante do fim, afirma-se um sim, que é disposição de vida. Barthes, no seu *Diário de luto*, chama de “gosto de viver”, “desmobilização”, “construção afobada do futuro = futuromania” (2011, p. 10). Essa dimensão do luto não deixa de ser uma tentativa de ultrapassá-lo, mantendo a presença do morto como vivo; é pelo outro que resistimos no presente e nos lançamos ao futuro: “pode ir/ o fim aqui é um/ sim” (Garcia, 2023, p. 110). A aliança, marcada pelo entrelaçamento do nome das duas (“lia cabe em/ marília”), não se rompe com esse “sim”, pois a memória opera seus desdobramentos, constitui a história das lágrimas, mesmo quando, por reverência, por pudor talvez, sejam apenas um piscar: “a memória entra/ pelos olhos/ e pisca” (Garcia, 2023, p. 110).

Concebe-se, portanto, uma poética cuja ética está ao lado dos vivos, é a favor da vida, apesar ou por causa dos mortos que a compõe. Alguns títulos de *Expedição: nebulosa* (2023), considerando apenas a semântica, dizem o contrário, tamanha a expressão da falta: “tudo veio para partir”, “*still life*”, “ocean 1212W”, “dias contados”, “perder o chão”, entre outros. Adentrar nesses poemas também reforça a sensação de perda, de queda, de morte: “[...] e eu penso que tudo vai/ na realidade pouco a pouco/ desmoronando/ mas/ tento firmar os pés no chão [...]” (Garcia, 2023, p. 41); “[...] recebe a chamada de morte/ e diz: *daqui não*



*sinto nada* [...]” (Garcia, 2021a, p. 29). Por que, então, defender uma estética dos vivos nessa poesia que, sem destacar a emoção como princípio, evoca Saturno como um planeta sem superfície, revelando o seu caráter aterrador, monstruoso?<sup>23</sup>

saturno não tem superfície  
não tem chão é um planeta feito  
de gás com um pequeno núcleo de  
rocha e metais

não ter onde pisar é estarrecedor<sup>24</sup>  
(Garcia, 2023, p. 77)

Uma resposta talvez esteja no poema “História natural” que abre o livro e denomina uma de suas seções. Em seu sentido anacrônico, “História natural” é a história dos vivos, de todos os viventes, dos seus ciclos, que incluem, como sabemos, nascimento e morte, passado-presente-futuro. Como já explicado por Garcia, é um poema que surgiu de um outro com o mesmo título, do poeta Cacaso, o qual, para ela, “não deixa de ser uma espécie de ‘autobiografia’ ao tratar da herança e filiação” (2019, on-line)<sup>25</sup>. É o que está no poema de outro modo: “penso num poema do cacaso/ e na américa latina do futuro/ que um dia ele quis imaginar” (Garcia, 2023, p. 09), o qual ressoa o de Cacaso: “Vejo meu filho respirando e absurdamente/ imagino/ como será a América Latina no futuro (Brito, 2012, p. 166).

Como está espriado em toda a poética de Garcia, as questões de herança e filiação não dizem respeito apenas ao núcleo familiar que compõe esse poema com seu estrato autobiográfico. A perspectiva do outro naturalmente expande o que é da ordem do íntimo (pai, mãe, tia, filha) para a reflexão sobre o estado de coisas do mundo (o ideário de futuro não concretizado acerca da América Latina). E isso sem deixar de atestar uma certa melancolia pela diferença entre o dito e o pensado, o vivido e o imaginado, com poemas que sustentam, quase sempre, o assombro de que “o mundo não é o que pensamos”, como dito no final dessa outra “História natural”, que é o poema de Drummond (2025, p. 864), justamente pela carga de solidão e dor que comporta.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>23</sup> A relação de Saturno “como o astro que governa o melancólico, astro das contradições, da inteligência e da contemplação, da apatia e do êxtase, da renúncia e do sacrifício [...]” (Peres, 2011, p. 49) é uma das vertentes mais correntes acerca da melancolia, o que nos faz ler o poema sob esse prisma, pois, mais uma vez, Garcia apenas fornece um dado sobre o planeta para então estabelecer o “sem chão” do planeta com o sentido metafórico de “perder o chão”, título do poema.

<sup>24</sup> O espaçamento é do original.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4749/algo-de-bom-no-mundo-da-poesia>. Acesso em: 01 jun. 2023.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de abril de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. *Ipotesi*, Juiz de fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo\\_britto/Poesia-criacao-e-traducao.pdf](http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Poesia-criacao-e-traducao.pdf). Acesso em: 07 mar. 2024.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. Congresso Internacional da Abralic, 12. *Anais [...]*, 2011, Curitiba: UFPR. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Ed. Galilée, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFSC*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/periodicos/Downloads/POSAdmin,+12\\_Georges\\_Didi-Huberman.pdf](file:///C:/Users/periodicos/Downloads/POSAdmin,+12_Georges_Didi-Huberman.pdf). Acesso em: 07 mar. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021a.
- GARCIA, Marília. Algo de bom no mundo da poesia. *Blog da Companhia*, 2019. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4749/algo-de-bom-no-mundo-da-poesia>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Encontro às cegas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (Coleção Moby Dick)
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- GARCIA, Marília. *Então descemos para o centro da terra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>. Acesso em: 03 jun. 2023.
- GARCIA, Marília. Marília Garcia é... [Entrevista concedida a] dani e diogo. *Revista Garupa*, mar. 2016a. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>. Acesso em: 07 mar. 2024.

- GARCIA, Marília. *Estrelas descem à terra: do que falamos quando falamos de uma hélice?*. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786559213597/expedicao-nebulosa>. Acesso em: 02 jun. 2023.
- GARCIA, Marília. Expedição nebulosa (anotações) – em 9 atos + um diálogo. *Revista Serrote*, São Paulo, 32, p. 02-25, jul. 2019.
- GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- GARCIA, Marília. Marília. [Entrevista concedida a] Victor Heringer. *Revista Pessoa*, 10 out. 2014. Disponível em: <https://revistapessoa.com/artigo/748/marilia>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016b.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*, 2020. Disponível em: <https://wwwh.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021b.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GONÇALVES, Carina Santos. *Por uma poética do eco em Marília Garcia*. 2021. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/39469>. Acesso em: 29 maio 2023.
- GORMLEY, Antony. *Blind light*. 2007. Disponível em: <https://www.antonygormley.com/works/making/blind-light>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- HERINGER, Victor. Expedição nebulosa, intervenção visual de Victor Heringer. In: GARCIA, Marília. Um recado na secretária eletrônica. *Blog da Companhia*. 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 26 maio 2023.
- HERINGER, Victor. Li este novo livro.... [orelha do livro] In: GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021b.
- HERINGER, Victor. *oi você sumiu (Victor Heringer)*. [S. l.], 08 mar. 2018. 1 vídeo (4m21s). Publicado pelo canal Patrícia Porto, série “Arquespélago”, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaCompanhia/Post/5810/um-recado-na-secretaria-eletronica>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florência. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- KLINGER, Diana. *Expedição: nebulosa tem...* [orelha do livro] In: GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 100-137.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

- PIOLA, Fernando. Operação Tutoia. *Mapeamento jardinagem territorialidade*, dez. 2012. Disponível em: <https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/operacao-tutoia-fernando-piola/>. Acesso em: 07 mar. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DELEGACIA do Paraíso pode sair de Tutoia. *S. Paulo Zona Sul*, História, 10 set. 2021. Disponível em: <https://jornalzonasul.com.br/delegacia-do-paraíso-pode-sair-da-tutoia>. Acesso em: 3 jun. 2023.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ: 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- TAVARES, Andréa. O monumento é de papel crepom e não tem porta. Seminário Internacional sobre arte pública em Latinoamérica, 5. *Anais [...]*. Buenos Aires, México D.F.: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires; Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017. p. 33-49. Disponível em: [https://geaplatinoamerica.org/wp-content/uploads/2017/11/V\\_Seminario\\_Internacional\\_sobre\\_arte\\_publico\\_GEAP\\_-Latinoamerica\\_2017.pdf](https://geaplatinoamerica.org/wp-content/uploads/2017/11/V_Seminario_Internacional_sobre_arte_publico_GEAP_-Latinoamerica_2017.pdf). Acesso em: 03 jun. 2023.
- VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips: 1990. 1 disco compact (41min): digital, estéreo.

# O verso amputado: perda e entropia na poética de Sebastião Uchoa Leite

*Amputated Verse: Loss and Entropy in Sebastião Uchoa Leite's Poetics*

## Fábio Roberto Lucas

Pontifícia Universidade de São Paulo  
(PUC-SP) | São Paulo | SP | BR  
frfirlucas@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

**Resumo:** A partir dos anos 1990, a obra poética de Sebastião Uchoa Leite se torna intensamente atravessada pela experiência do corpo doente e da proximidade da morte, enfrentada pelo poeta em seus últimos anos de vida. Esse ponto de inflexão, observado por críticos como João Alexandre Barbosa e Paulo Andrade, é antecedido, porém, por uma poética – já presente na obra de Uchoa Leite desde sua virada antilírica em *Antilogia* (1972) – que cedia ao verso um modo de existência vampiresco, fantasmático, que Luiz Costa Lima compara à de um membro amputado. O artigo visa, assim, compreender como o poeta agencia essa experiência de *perda* da poesia diante da experiência de *perda* do corpo e do mundo, a crescente sensação de entropia de si e do outro: “Perplexos/ Vamos todos desconexos/ nesse roldão universal”. Para tanto, analisa alguns poemas de *A uma incógnita* (1989-1990) em aproximações críticas que leem o verso vampiresco de Uchoa Leite como possível modalidade de *tombeau* da poesia moderna e de seu estado constitutivo de *crise* (Marcos Siscar); e em diálogo com a poesia brasileira ligada à ideia de antropofagia, pensada como uma teoria do luto (Roberto Zular). Então concluí que, mesmo sem estarmos diante de uma obra antropofágica ou que erga um monumento tumular à poesia em seu dizer equívoco de sua perda, tais teorias nos ajudam a entender como o poeta faz dessa perda um espaço de encontro, de partilha e transformação do sentido.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea; Sebastião Uchoa Leite; teoria do luto; verso.

**Abstract:** From the 1990s onward, Sebastião Uchoa Leite's poetic work becomes intensely crossed by the experience of the sick body and the proximity of death, faced by the poet in his last years of life. This turning point, observed by critics such as João Alexandre Barbosa and Paulo Andrade, is preceded, however, by a poetics – already present in Uchoa Leite's work since his antilyrical turn in *Antilogia* (1972) – that yielded to the verse a phantasmatic, vampiric mode of existence, which Luiz Costa Lima compares to that of an amputated limb. The article aims, thus, to understand how the poet engages this experience of loss of poetry in the face of the experience of loss of the body and the world, the growing sense of entropy in the self and the other: “Perplexed/ We go all disconnected/ in this universal whirl.” To do so, it analyzes some poems from *A uma incógnita* (1989-1990) in critical approaches that read Uchoa Leite's vampiric verse as a possible modality of the modern poetry's *tombeau* and its

constitutive state of crisis (Marcos Siscar); and in dialogue with the Brazilian poetry linked to the idea of anthropophagy, thought of as a theory of mourning (Roberto Zular). And it concludes that, even though we are not facing an anthropophagic work or one that erects a tomb monument to poetry in its equivocal saying of the loss, such theories help us realize how the poet turns this loss into a space of encounter, of sharing and transformation of meaning.

**Keywords:** Contemporary Brazilian poetry; Sebastião Uchoa Leite; mourning theory; verse.

## 1 A perda do animal máquina

Ao abordar o percurso da obra poética de Sebastião Uchoa Leite, a fortuna crítica do poeta tende a localizar três fases: entre *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959) e *Signos/Gnosis e outros* (1963-1970), sob influência de Valéry, de João Cabral, depois dos poetas concretos, um início ligado ao trabalho com a materialidade da palavra; em seguida, de *Antilogia* (1972-1979) a *Cortes/Toques* (1983-1988), uma fase marcada pela corrosão irônica contra esse gesto mesmo de adensamento da matéria verbal, período que se pode chamar de “antilírico” não por se distanciar da subjetividade em busca de uma autonomia objetiva da linguagem (a primeira fase já seria bastante “antilírica” nesse sentido), mas porque ironiza e põe à prova da rudeza do cotidiano a pretensão mesma de uma purificação eidética da materialidade da linguagem da poesia, retomando aí a trilha à contracorrente do simbolismo, iniciada por Tristan Corbière e Jules Laforge, depois Manuel Bandeira (Leite, 1986, p. 100, 109); por fim, a terceira fase, de *A uma Incógnita* (1989-1990) até o último livro publicado por Uchoa Leite antes de morrer, *A regra secreta* (1998-2002), período que tem na experiência biográfica da doença e da fragilidade do corpo um ponto de inflexão que, transfigurada, faz-se sentir em meio aos desdobramentos dos eixos poéticos anteriores (Cf. Barbosa *apud* Leite, 2015, p. 40).

A crescente presença dessa experiência pessoal de perda paulatina de si como matéria a ser elaborada poeticamente chamou a atenção de críticos de diferentes matizes. Durante seu doutorado, dedicado à obra de Uchoa Leite, o crítico Paulo Andrade teve ainda oportunidade de trocar e-mails com o poeta, e em um deles, de 7 de dezembro de 2002, pouco menos de um ano antes de sua morte, lemos:

A doença teve infelizmente um grande espaço na minha complicada vida e então, sobretudo a partir de 1989 e dos anos 90 (preste atenção a esse detalhe), ocupa um espaço na minha poesia também [...]. Senão vejamos os problemas a partir de *A uma incógnita* (internação por doença cardíaca e outras coisas em 89) de *A ficção vida* (internação em 91 por grave hemorragia): até ‘saí do ar’ durante 5 dias, ‘morri’, quer dizer, sofri uma parada cardíaca, e ‘ressuscitei!’ (Leite *apud* Andrade, 2014, p. 83).

A mensagem nos desloca precisamente para os anos de produção de *A uma Incógnita* (1989-1990), livro cuja seção intermediária – apropriadamente intitulada “Animal Máquina” – traz poemas como “Insônia respiratória”, conhecidíssima marca desse impacto da experiência da enfermidade na produção poética de Uchoa Leite:



Antes nunca  
Ouvira o invisível poema  
Do respirar: não  
Ouvia nada  
Só o silêncio dos órgãos  
Mas o segredo da vida  
Era isso  
Quando ninguém  
Se lembra do corpo  
Que de fato  
É feito da mesma matéria  
Do sono  
(Leite, 2015, p. 252).

Viver é esquecer-se do corpo, desse corpo máquina silenciosa, cujo funcionamento não está sob o escopo de nossa percepção (por conta disso, em seu ensaio “Refléxions simples sur le corps”, Valéry distingue três corpos, sendo o primeiro o “meu corpo”, o eu-aqui-agora a partir do qual se instaura todo o feixe de afecções e sensações concretas; o segundo é o corpo objetivado pelo olhar do outro, pelo espelho narcísico; e o terceiro, essa máquina subterrânea, invisível, silenciosa, que não percebemos exceto pela acoplagem de instrumentos científicos – em exames – ou, pior, quando ela quebra e invade, pela dor, o eixo de afecções do primeiro corpo (Cf. Valéry, 1957, p. 923-931). Assim, a vida dos dois primeiros corpos se desenrola sobre o silêncio desse terceiro corpo, animal máquina. O poema de Uchoa Leite, porém, traz à tona essa camada da vida, por um deslocamento sinestésico, à escuta do invisível, que ressoa nesses versos em proximidade não tanto com a presença angustiante da dor (legível em outros textos) mas com essa matéria do sono, a cena monótona e estável de um exame.

Ainda assim, há algo nesse invisível poema do respirar que nem mesmo instrumentos médicos conseguem auscultar, conforme “Rilke dixit: Médicos / Não veem mais do que nós / Porque dentro / É que sentimos o mal / Mas que importam / Teorias do centro? / Queremos os braços / Em ângulo total / Discêntricos / Sem dentros” (Leite, 2015, p. 250). Se a poesia é chamada para tratar dessa experiência de aproximação da morte, é porque nessa proximidade o limiar mesmo entre o dentro e o fora vacila: no mal sofrido desde o interior mais insondável amarra-se o nó que nos vira para o exterior, virada que ao mesmo tempo denuncia o desejo do saber por uma perspectiva totalizante, por uma autópsia total do corpo “sem dentros”, mas também nos conduz a uma dimensão onde aqueles três corpos de Valéry se tornam instáveis.

O próprio poeta francês a sondava em sua reflexão, por meio de uma quarta noção de corpo, um ponto de fuga onde se indiscernem “corpo real” e “corpo imaginário”, onde matéria corporal e ambiental se entrelaçam em inúmeras camadas (“desse ambiente inconcebível, meu *Quarto Corpo* não se distingue nem mais nem menos que um turbilhão se distingue do líquido em que se forma”), corpo feito daquilo que os três primeiros corpos ignoram, inapreensível seja para nossas afecções imediatas, para o olhar de outrem ou para os instrumentos médicos (Valéry, 1957, p. 930). Haveria algo que solicita a intervenção específica da poesia nessa zona em que as fronteiras entre o eu, o outro e o mundo vacilam desde os ossos, instigando palavras que se endereçam “A um esqueleto que trabalha”:

<sup>1</sup> “De ce milieu inconcevable, mon *Quatrième Corps* ne se distingue ni plus, ni moins qu’un tourbillon ne se distingue du liquide en quoi il se forme” (Valéry, 1957, p. 930).



Passear ossos  
Entre vagas e corpos  
Ver todas as curvas  
Com olhos antifísicos  
Formas turvas  
Ideias corcundas  
Óculos em ângulo  
Cristal gris  
(Leite, 2016, p. 256).

O que seriam esses olhos antifísicos, convocados para esse passeio por curvas, ângulos e formas do corpo adoecido? Não estariam eles ligados à “antiphysis do universo”, de que “o espião da vida” se aproximava ao fim do livro *Isto não é Aquilo* (1979-1982)? “dis-/ penso / a minha vida dos outros / sou o intermediário/ entre mim/ e os buracos negros/ i. é./ a antiphysis do universo” (2015, p. 167). Nota-se aqui talvez um elo importante entre dilemas do “animal máquina” e aporias da “máquina de signos”, seção inicial de *A uma incógnita*, entre a poética antilírica que Uchoa Leite assume a partir de *Antilogia* e a experiência biográfica da doença que, como já citado, faz-se sentir crescentemente a partir de *A uma incógnita*. Não estamos aqui diante de uma licença confessional, que o poeta maduro tomaria para enfim retratar experiências pessoais em seus enunciados, após um longo percurso reflexivo e crítico dedicado aos dilemas políticos e artísticos da poesia moderna, mas sim frente a um encontro entre problemas poéticos e a experiência da perda ocorrido no corpo da enunciação. Afinal, a virada antilírica de Uchoa Leite a partir dos anos 1970 seria indissociável de uma sensação constante de *perda* do corpo, tanto da poesia, da linguagem, quanto do mundo, da história, perda que atribui ao verso um modo de existência antifísico, fantasmático, faz de sua lida um processo de luto, como veremos.

## 2 O mundo e a máquina de signos em perda

A invasão da prosa e da coloquialidade como vetores de ironização da pretensão poética de simbolizar o âmago da existência e de saturá-lo de metáforas e de sentido entra em cena desde os primeiros poemas de *Antilogia*. Em “Encore”, “toneladas de versos” desse tipo, compostos “em língua d’oc / [...] / ainda serão despejados / no wc da (vaga) literatura / ploft! / é preciso apertar o botão da descarga / que tal essas metáforas? / ‘sua poesia é um fenômeno existencial’ / olha aqui / o fenômeno existencial” (Leite, 2015, p. 91). “Não me venham com metafísicas”, segundo poema do livro, ecoa um verso de “Lisbon Revisited” de Álvaro de Campos, para se distanciar dos “primeiros motores / nada de supremos valores”, para ficar com o “aqui e agora” de “o corpo e a matéria em prosa”, que é “preferível” (p. 92). Essa prosificação, porém, longe de trazer consigo um abandono do verso, atua dentro dele, corrói-o por dentro (Costa Lima, 1995; Andrade, 2014, p. 96), multiplicando seus vazios, sombras, ecos e remorsos.

Esvaziando-se de metáforas e de sonoridade, o verso prosificado de Uchoa Leite atuaria como serpente semântica e ironicamente sinuosa (Cf. Leite, 2015, p. 185), em linhas desiguais que sobrepõem imagens por cortes e mudanças de enquadramento visual ou conceitual, e que aproximam o lugar de enunciação do poema ao modo de existência do pó, do vampiro, do nem vivo, nem morto (Cf. Süsskind, 1985, p. 142; Lucas, 2020). Particularmente

pregnante é a aproximação entre verso e verme (ecoando a homonímia francesa de “vers” em francês), prolongada em português para encenar os impasses da reflexividade (“verme”), como no poema “Em off”, de *Obra em Dobras*: “Em off: Post-mortem / Sem mensagem // Sem memória / Sem miragem // Sem ante / Sem pós // Só / Com o / Pó // Miro a / Metade // Vivo o Ver-me” (Leite, 2015, p. 191; p. 125). Assim, o poeta declina de atribuições genéricas do tempo (“sem ante / sem pós”), sobretudo as localizações “pós-/qualquer coisa” que pulularam dos anos 1960 aos 1980. Tal gesto faz, do poema, “eco? de uma cisterna sem fundo ou / erupções sem larva e ejaculações sem esperma / ou canhões que detonam em silêncio” (Leite, 2015, p. 95); e, do verso, um fantasma persistente tal como membro recentemente amputado (Costa Lima, 1991, p. 183), ou ainda: um olho de vidro em cuja opacidade se depositam e se invisibilizam as perversidades do inconsciente:

**Olho de vidro**

o inconsciente  
não existe  
só o pequeno demônio do per-  
verso  
é que persiste  
(Leite, 2015, p. 132)

Vê-se que a perda do corpo do verso, de sua densidade material – sonora ou gráfica – cava no vazio de sua assintótica redução à dimensão semântica e antimaterial um campo de tensões sintáticas entre as imagens. Como notou Costa Lima, seria como se a própria busca pela precisão semântica determinasse o ponto do enjambement, “preparando o salto até outro verso” (2015, p. 473; Cf. Dassie, 2010, p. 37-38 e Costa Lima, 2012, p. 375-376). Veremos posteriormente que, nessa persistência fanstasmática do verso amputado, artificial à primeira vista (ou escuta?), pulsam ainda resíduos de sua matéria – por exemplo, rítmica ou sonora, como na escuta do “s” de “inconsciente” – supostamente inexistente – em “persiste”, reforçado pela permuta das consoantes tônicas da transição rítmica entre “existe” e “persiste”, ou ainda, na sobreposição sonora e conceitual dos pares “per-verso/per-siste” e “ver-so/per-siste”, que destaca tanto a associação entre persistência e perversidade quanto o recorte sobre o adjetivo substantivado, feito para dar todo um verso para “verso” (e vale notar aqui também a substantivação de “per-verso”, que já parece visar tal recorte).

O que isso nos diz sobre a cena aporética elaborada por Uchoa Leite para encenar esse estado de *perda* do corpo da linguagem? Retomaremos essa pergunta. Pelo momento, valeria – justamente – insistir que esse escavamento antifísico do verso contribui para a obliquidade imagética e reflexiva da poética de Leite, o mencionado campo de tensões sintáticas entre os quadros e imagens, que no poema interior movimentava os espaços entre substantivos, verbos e adjetivos; bem como entre as zonas de repetição e persistência da poesia na sua relação – negada no enunciado, e reecenada na enunciação – com o inconsciente. Voltando à máquina de signos de *A uma Incógnita*, vê-se esse jogo pôr em hesitação os limites da metáfora (ou de sua recusa), no poema “Reflexos: o canal” (Leite, 2015, p. 229):

Há tempos  
Li Po  
Viu a lua  
No fim do poço  
Hoje veem-se

Reflexos de luzes  
No canal  
Lua nenhuma  
Era só metáfora  
O reflexo:  
De longe as luminárias  
Sem mistérios

Retomando a mítica lenda em torno do poeta chinês que morreu afogado tentando abraçar a lua refletida nas águas, o poema parece transitar entre o tempo ancestral e misterioso da imagem sedutora da lua e o tempo atual, que rebaixa o valor das metáforas e favorece uma apreensão mais literal da experiência, a ponto de obrigar ao desvelamento das luminárias para esvaziar todo e qualquer mistério por trás das luzes artificiais refletidas. Por outro lado, no ir e vir das suspensões de enquadramento sintático mobilizados pelos constantes enjambements, nota-se ser possível fazer tanto a leitura acima (“Hoje veem-se reflexos de luzes no canal, lua nenhuma. Era só metáfora o reflexo: de longe as luminárias, sem mistério”) quanto outra, que implica outra relação com o passado, e com a natureza (“Hoje veem-se reflexos de luzes no canal. Lua nenhuma era só metáfora. O reflexo: de longe as luminárias, sem mistério”).

De um lado, a presença do olhar oblíquo e corrosivo, espião que suspeita dos poderes da metáfora poética bem como de seus “mistérios”; de outro, a insistência *en creux* da poesia e das figuras monstruosas e até mesmo sobrenaturais espreitando em seus resíduos, como se o verso se tornasse uma “V Internacional” constituída pelo chamado: “[...] / drácula / nosferatu / frankenstein / mr. hyde / jack the ripper / m – o vampiro de dusseldorf / monstros do mundo inteiro: / uni-vos!” (Leite, 2015, p. 114). Nessa contraposição, o canto do cisne da poesia se sustentaria em contraqueda, para usar a expressão de Michel Deguy (2010, p. 106), retornaria à cena da morte para reencontrar sua infinitude, prolongando em enunciação aquilo que o rito de seu enunciado diz encerrar? Com essas questões em mente, *A uma Incógnita* põe em cena “O Cisne”, personagem mais que recorrente da poesia moderna:

Primeiro  
O cisne se evade  
Depois é um cisne de outrora  
Depois torcem  
O pescoço da plumagem  
A eloquência da linguagem  
Enfim torcem  
O pescoço do cisne  
(Leite, 2015, p. 228).

Ora, se os versos acima retomam e reencenam infinitamente o fim – como faz o poema em prosa de apropriado título “Novos Reflexos”, ao deslocar o *Mehr Licht!* do leito de morte de Goethe para o meio de um cemitério de livros e despropósitos literários (p. 230) – não é menos verdade que eles dão novos e decisivos passos em direção ao ocaso, encenando um percurso que vai de Baudelaire (“o cisne se evade”), passa por Mallarmé (“um cisne de outrora”) e chega à “lápide para um poeta oficial”, de José Paulo Paes (“a morte enfim torceu/ o pescoço à eloquência”), história que aqui parece ganhar um novo capítulo,

com a torção do próprio cisne: como se a própria linguagem, sevicada em etapas prece- dentes, se esgotasse e desprovesse o signo de suas metáforas, não restando mais senão o cisne mesmo). Prolongando esse gesto, que ao mesmo tempo reagencia a tradição poética moderna e reforça a afirmação do seu fim, Uchoa Leite volta ainda ao célebre poema de Baudelaire, agora com outro animal:

**Tiranossauro, penso em ti**

Há 100 milhões de anos  
Apoiado na cauda  
Dentes em serra o Terror  
Dos ornitiscuianos  
Grande réptil predatório  
A vida muda  
Passou rápido o tempo  
Em alegoria giratória  
Penso em outros predadores  
E também nas presas  
Nos devorados  
Nos vencidos  
(Leite, 2015, p. 233)

O poema curto-circuita as figuras do cisne e de Andrômaca em Baudelaire, ao res- soar no título (antes “Le Cygne”) o primeiro verso do texto baudelaireano: “Andromaque, je pense à vous”. Partindo de um lugar onde os limites entre alegorizante e alegorizado são imprecisos, o tiranossauro se evade de nosso tempo. Se na cena parisiense oitocen- tista, a cidade muda mais rápido do que o coração do mortal, mas a melancolia intacta na alma do poeta torna tudo alegoria, aproximando a figura do cisne à de alguns perso- nagens míticos ou sociais, aqui “a vida muda”, numa escala temporal que também sugere ler a última palavra desse verso como adjetivo, não só como verbo. Longe de ser obra do sujeito, em sua interioridade contraposta às mudanças históricas, a operação alegórica aqui se identifica com o próprio passar do tempo – ou com uma movimentação repetina do pensamento, alternativas que nesse contexto seriam talvez apenas duas modalidades da mesma experiência: a experiência do caráter mecânico, “giratório” de uma alegoriza- ção que reúne e indiferencia predadores e presas, todos no fim das contas sendo devo- rados e vencidos, sobretudo quando se assume uma escala de observação que atravessa “100 milhões de anos” indiferentemente.

Assim, o esgotamento do sentido, a entropia que parece corroer a palavra poética ecoa na poesia de Uchoa Leite com a entropia da experiência mesma de mundo, um fim do futuro – talvez ainda mais ligado à ameaça nuclear e à certa sensação de exaustão quanto aos impasses da história do que às questões ecológicas contemporâneas, pois mais atento ao esvaziamento interno do sistema antrópico, da cultura, da política e da técnica, do que aos desequilíbrios e catástrofes que a modernidade provoca sobre os sistemas naturais que a abrigam (Cf. Lucas, 2020, p. 184-188; Cf. Andrade, 2006, p. 91-92). Como lembram os poemas “Consciência da Bolha” e “Fragmentos Cósmicos” de *A uma incógnita* (Leite, 2015, p. 242-243), tudo vai se desco- nectando nesse “roldão universal”, propenso à incerteza, tendente à desordem.

Nesse sentido, se aqui o diálogo com Baudelaire é estirado em uma *durée* geológica, que desloca as alegorizações e reescalonas seus sentidos políticos e poéticos, jogando com sua relativização diante de um passado abissal, um poema de *Antilogia* retoma, por sua

vez, o contato contínuo com a poesia de Manuel Bandeira, colocando a tradição poética agora em fricção direta com a falta de futuro. Ali onde a “Nietzscheana” do poeta modernista ironizava a “sensação do nada”, glosada por pai e filha para agradecerem seu ego<sup>2</sup>, a “Nova Nietzscheana” de Uchoa Leite trata da ausência de horizonte por vir, problema tomado talvez mais a sério, o que canaliza a veia irônica para a impossibilidade de lidar com ele: “não me sinto esmagado/ pela sensação do nada/ mas esganado pelo futuro / que a deus pertence” (2015, p. 104).

Vê-se desse modo como as figurações da perda – do corpo, da palavra e da história – se articulam na poesia de Uchoa Leite, por meio de um gesto que a sinaliza à medida mesma que lhe restitui algum modo de existência, ainda que muitas vezes espectral, residual, oblíquo, marcado por ironia. Certamente, diante dessas perdas, não há aqui “nenhuma complacência sentimental, apelo sublimador ou sucedâneo transcendente” (Machado, 2012, p. 160). Por outro lado, podemos ainda assim nos perguntar se o veneno da suspeita, o curto-circuito constante entre ironia e autoironia, essa proliferação de fantasmas e mortos-vivos não são ainda meios para contornar os efeitos da perda, impor a autoidentidade do sujeito, elidir o questionamento de seu ter-lugar (no fim das contas, sempre vinculado àquilo que se perde ou que sobrevive *in umbra*), ou ainda, de fazer o trabalho de luto girar em falso, mistificando a impossibilidade de introjeção da experiência traumática? (Cf. Siscar, 2010, p. 167; Zular 2014, p. 11). Em que medida essa poética desconfiada de enleios sonoros e metafóricos com efeito não os encripta, fazendo-se guardiã de uma cova rasa que não cessa de transbordar aqui e ali (como vimos no poema “Olho de vidro”)?

Inversamente, talvez esses transbordamentos ainda sejam parte daquilo que o poema coloca em jogo, em *contradição* performativa<sup>3</sup>, o que transformaria talvez a aporia de sua perda num espaço outrem, de partilha de escutas. Como a poesia poderia tratar da perda, fazendo-lhe justiça sem torná-la um princípio hierárquico que submete e homogeneiza todo o resto; transfigurá-la, sem instrumentalizá-la, na experiência de outro encontro?

### 3 Face à crise da poesia como tombeau e à antropofagia como teoria do luto

Procuraremos prolongar essas interrogações colocando essas figurações da perda na poesia de Uchoa Leite em diálogo com algumas reflexões críticas, como as de Marcos Siscar (2010 e 2016) sobre o estado de crise constitutivo da poesia moderna, crise mais sublinhada à medida que as vanguardas passam a um estado crítico e o próprio ter-lugar da poesia entra em questão; e as de Roberto Zular (2014 e 2019), que em diálogo com a psicanálise de Abraham e Torok e com a antropologia de Viveiros de Castro revê a antropofagia da poesia brasileira como uma possível teoria do luto. Por meio de tais aproximações, pretendemos compreender mais de perto a poética de Uchoa Leite, na sua lida, que lhe parece constitutiva, com a perda.

<sup>2</sup> “— Meu pai, ah que me esmaga a sensação do nada! / — Já sei, milha filha... é atavismo. / E ela reluzia com as mil cintilações do Êxito intacto” (Bandeira, 1993, p. 101).

<sup>3</sup> Se a contradição lógica é a oposição entre dois enunciados, a *contradição* é uma fricção entre o discurso e sua dicção, o enunciado e seu ato de enunciação, capaz de provocar variações na acoplagem entre corpo, linguagem e mundo, voz e pensamento, presença e ausência, dado e construído. Nem revelação sublime ou transcendental, nem imanência mundana e unívoca, ato poético aqui há “tão logo se acentue a contradição”, para modularmos a frase célebre de Mallarmé a partir do *Discours sur l’Esthétique* de Valéry (1957, p. 1307; Lucas, 2018).



Considerando os poemas analisados anteriormente, em que a encenação de entropias – tanto da poesia quanto do mundo – era feita em diálogo com cisnes de Baudelaire, Mallarmé e José Paulo Paes, e com “Nietzscheana” de Bandeira, fica difícil não pensar em Uchoa Leite quando Siscar, analisando o ensaio de Haroldo de Campos sobre o poema pós-utópico, diz: “A aporia daquilo que se constitui por meio do anúncio de seu próprio fim, da construção de seu próprio *tombeau* (que é, também, diga-se de passagem, um monumento), é relevante como paradigma de poesia na época moderna” (2016, p. 28). Se a poesia de Uchoa Leite traz à tona frequentemente um “diagnóstico de esgotamento”, reconstruindo em ato a presença do que supostamente se exauriu, como um *tombeau* (com o que há de inescapável monumento em tal gesto), diríamos, porém, que ela não contraefetua uma monumentalização da tradição da mesma ordem que o ensaio de Haroldo (ensaio cuja forma permite ao poeta partir de toda uma gênese da própria ideia de “moderno” para tentar enquadrar e justificar seu gesto num palco largo e abrangente). Longe de ser um grande *tombeau* de toda uma tradição, a poética de Uchoa Leite parece feita de inúmeras perdas prismatizadas em cada poema, em cada referência, que se avolumam e se sedimentam em breus poeirentos, como o do poema “Novos Reflexos”, onde então terão a companhia das baratas, “grandes amigas da poesia / e do pó” (Leite, 2015, p. 189).

Paradoxalmente, porém, é justamente por assumir o modo de existência do pó que a poesia, como suas amigas, torna-se capaz de sobreviver “às bombas de cobalto ou de nêutrons / às de radiação residual reduzida / às armas anti-satélite / aos lasers de raio-X e de raios gama / às armas de microondas / às armas de raios de partículas / às bombas cerebrais” (Leite, 2015, p. 189). Em outras palavras, é justamente por assumir sua própria exaustão entrópica como acontecimento já realizado que o poema com seus “velhos sistemas psi-/ afônicos e diafônicos” ainda está no páreo contra as tecnologias de ponta do “club dos menos de 10” (2015, p. 179). Afinal, certas coisas que interessam à poesia só na morte têm vida, como lembram “Outras observações”:

Certa vez passando pela Avenida Conde de Boa Vista na direção da ponte para Santo Antônio, deparei-me com uma vitrine de manequins despadaçados. Tronco, pernas, braços. Pensei: “Ótimo para um poema de Murilo Mendes sobre a ordem e a desordem”. Como estava em Recife, pensei também nos velhos manequins corcundas de João Cabral. Ou em Man Ray ou a pintura metafísica. Alguém poderia tê-los decompostos numa montagem de manequins-cadáveres. Devo confessar meu deleite. Mas estavam amarelados e com órbitas vazias. Inventei o manequinicídio? Pensei: “só na morte os manequins ganham vida”. Guardo até hoje o segredo tântrico (Leite, 2015, p. 231).

Assim, não sendo exatamente um *tombeau* (afinal, pós, vampiros, cadáveres revirados, fantasmas evocam tumbas já em estado de profanação, não de monumento), ainda seria talvez possível afirmar que essa poética espectral de Uchoa Leite é um modo de assumir a condição intrinsecamente aporética e crítica da poesia moderna. Não por acaso, o poeta figura junto a Baudelaire na conclusão do ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos” (2010, p. 116):

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como *inferno* dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se tensiona. Mostra-se como lugar da crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figura de

Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. Talvez a poesia seja aquilo que falta.

Afiado e certo, o parágrafo final do texto de Siscar provocaria, porém, algumas fricções na leitura de Uchoa Leite que temos feito. Afinal, em seus poemas, o futuro aparece como uma dessas muitas figuras do esgotamento entrópico, de ausência de qualquer tensão ou dinamismo. Não mais lócus dos “paraísos sistemáticos” anseados pelas vanguardas, o porvir também não está aqui aberto à pluralidade, ou às disputas de sentido, mas assumido como já esgotado. Como dissemos, trata-se de uma forma de reabrir a questão do sentido em outros planos, que talvez tenham como terreno ou interregno – na apurada formulação de Siscar – outras questões ou experiências do tempo. Além disso, diria ainda que o mencionado veneno da suspeita, quando desdobrado como curto-circuito entre ironia e autoironia, talvez não seja uma via que alcance o que haveria de mais ressonante na poesia de Uchoa Leite.

Bem pelo contrário, como argumentou Lucius Provasse (2016, p. 53), a partir dos anos 1970, o constante esfacelamento do lastro discursivo torna cada vez mais difícil sustentar em comum o limite entre ironizante e ironizado, o que recorrentemente leva a ironização a girar em falso, alternando-se entre pólos homogêneos e inertes de sentido, como se não houvesse o poema entretecido seus materiais e linguagens heterogêneos, e ele se suspendesse, indiferente, entre uma reflexividade ensimesmada e o mero desencanto. Quando revisar suas “questões de método” é assumir um ponto de vista para o qual são indiferentes “teorias do state department [...] aventuras de indiana jones/ o monólogo do pentágono ou/ orson welles atirando contra os espelhos” (Leite, 2015, p. 159), torna-se reversível e infinitamente possível girar no mesmo nó<sup>4</sup> entre pretensão de saber e distanciamento irônico, escrever “a verdadeira dialética” cuja história narra: “aí os caçadores chegaram/ mataram o lobo e abriram a barriga/ e encontraram a vovozinha / toda mastigadinha / quanto a chapuzinho vermelho / elas comeram” (p. 139).

Essa dificuldade da forma irônica não é, decerto, exclusivo da poesia de Uchoa Leite, ela toca os nervos de seu tempo e atravessa boa parte da produção poética entre os anos 1970 e 1990 (Lucas, 2020; Goldfeder, Lucas, Provasse e Zular, 2019). Mas que ela afete um procedimento recorrente em sua poética (Andrade, 2014, p. 114; Barbosa *apud* Leite, 2015, p. 471; Siscar, 2010, p. 163) nos leva a reler, rever – mas também reescutar – os poemas, a fim de sintonizar com alguma coisa que neles *retorna*: aliás, vampiros e mortos-vivos que retornam de suas tumbas são figuras que Roberto Zular, em “Luto, Antropofagia e Comunidade como Dissenso” (2014, p. 23), associa às suturas do processo psicanalítico de incorporação, travas de um processo de luto. Em diálogo com as reflexões de Derrida, Abraham e Torok, Zular lembra que uma boa parte da história da psicanálise, como herdeira do cientificismo europeu, não deixou de ter como eixo mais ou menos paradigmático o ideal de subjetivação absoluta, uma introjeção totalizante de todos os objetos da experiência como elementos organizados por um sistema psíquico. Nesse modelo, o trauma, aquilo que o sujeito não consegue introjetar, é submetido a um processo de incorporação, um modo de apreen-

<sup>4</sup> Por certo, temos aqui em mente o conceito hegeliano de infinito ruim, recursivo sem transformação qualitativa, mas o utilizamos como Jean-Luc Nancy, ou seja, sem ter como contraponto a exigência de que tal transformação opere uma síntese ou atue necessariamente no nível da contradição lógica (Cf. Nancy, 2008, p. 58).



são do objeto que por um lado o acolhe em sua estranheza não simbolizável, mas por outro encripta-o num espaço fechado e frágil (uma cova rasa ou cômodo fechado por tabiques), em torno do qual a psíque criará toda uma sorte de mecanismos inconscientes de defesa:

Diante de um luto impossível, na impossibilidade mesma de rearticulação psíquica diante de uma perda, isto é, quando algo trava o fluxo do tocando-tocado da experiência dos lugares de corpo que abrem o contato com o mundo e suas formas infinitas de relação, instaura-se, por razões a serem explicitadas, um mecanismo de apreensão do próprio objeto: as palavras tornam-se coisas, há um processo radical de desmetaforização. Trata-se de uma fantasia que tenta manter o status quo psíquico a todo custo, ainda que para isso tenha de instalar em si, no próprio Ego, uma cripta que funciona como “um ‘falso inconsciente’, um inconsciente ‘artificial’ colocado como uma prótese, transplante no coração de um órgão, no ego clivado. (Zular, 2014, p. 11).

Por mais encriptado que esteja esse objeto desmetaforizado, porém, seu fechamento é sempre precário, como nos lembram todas essas figuras fantasmáticas que voltam do túmulo, ou pior que isso, acionam um escalonamento cada vez maior de forças e violências para que ele se mantenha fechado, acumulando-se ali essa outra experiência repetitiva que é a do remorso, do remordido. Ora, como lembra a “Biografia de uma ideia”, de *Antilogia*, se a poesia aqui se torna esse fantasma que retorna, “ecos de uma cisterna sem fundo”, “canhões que detonam em silêncio”, é porque “os poemas são o remorso dos códigos”, em cujo vazio “as ideias-dentes mordem e remordem”. Ao posicionar a palavra poética nessa zona crítica – e críptica (Leite, 2015, p. 183; Costa Lima, 1991, p. 182) – o poeta parece buscar jogar com esse processo mesmo de incorporação, remordê-lo não para simplesmente reiterar sua dinâmica, mas para de algum modo destravá-la. Como já vimos, o risco de tal estratégia, na lida com os dilemas sociais e culturais de seu tempo, era acabar se contaminando pela pulsão à remordida infinita.

Por outro lado, o verso esvaziado é um espaço de remordidas, de atritos, de ideias que têm dentes (Cf. Bosi, 2014). Em outro texto, procuramos mostrar que, em muitos poemas, se a palavra se desmaterializa fonética e graficamente, é para tornar seu esvaziamento o local de atritos entre a materialidade das imagens semânticas e dos enquadramentos sintáticos, muitas vezes em diálogo com outras linguagens e materiais artísticos, como o cinema e os quadrinhos (Lucas, 2020). Além disso, em muitos poemas, é a própria materialidade sonora ou gráfica do verbo que *retorna*, como que para lembrar que seu esvaziamento só pode ser incompleto, assintótico. Entre o peso da palavra, do verbo, e o peso do pensamento, da imagem, a máquina de signos de *A uma Incógnita* perturba o equilíbrio da “Língua pretensa: / E tensa / Não é só parálitica / Se pensa / Elíptica” (Leite, 2015, p. 234). Aqui, a repetição sonora sublinha toda a modulação sintática e semântica entre diferentes adjetivos, verbo e advérbio. Já em “Outra Nietzscheana”, toda essa densidade material – sonora, sintática e semântica – vem dar mais um capítulo para o diálogo com Bandeira, pensando e pesando essa tensão como um problema da própria versificação, da precisão – agora não só verbal – que concentra suas forças para dar o salto para o próximo verso (Leite, 2015, p. 224; Lucas, 2022, p. 32).

Porém, podemos nos perguntar: se todo esse processo de remordida de materialidades heterogêneas no interior desse verso tendencialmente *en creux* já nos distancia, ao menos em seus melhores momentos, daquela incorporação críptica que atravacava o luto,

seria possível a partir disso concluir que Uchoa Leite é um poeta antropofágico? Por certo, a importância da ideia de “remordida” não deixa de reforçar essa sugestão. Ao pensar a antropofagia como uma teoria do luto, Zular observa mais do que a mera recusa do paradigma da subjetivação total, da introjeção e objetivação do outro como regra do funcionamento psíquico. Ele também vê na tradição antropofágica a prática de outro paradigma, que não encripta os corpos outros que não consegue introjetar, mas os subjetiva, alimenta-se do seu ponto de vista, transforma sua própria subjetivação “comendo” a subjetivação do outro. O diálogo com Viveiros de Castro e com o perspectivismo ameríndio lhe permite pensar, desde o complexo ritual canibal (2014, p. 21-24; 2019), uma dinâmica de reenunciações e resubjetivações sempre em aberto, e que se define por constantes transformações qualitativas da experiência da sensibilidade e do pensar. Com essa pergunta em mente, voltemos a um poema de “Animal Máquina”, seção atravessada pela experiência

### **Cogito**

Não ergo o braço  
Encapsulatus sum  
Agro  
Magro  
(Questa cápsula  
críptica)  
(Leite, 2015, p. 251).

O intertexto cartesiano vincula o solipsismo do cogito à prisão do sujeito dentro do próprio corpo adoecido, num momento de aparente desligamento entre seu pensamento e seu braço. Ali onde o ato de pensar implicava existir – “cogito ergo sum” – agora não há mais “ergo”, e o encerramento se reforça com a quase homofonia de “magro” e de “agro”. O uso do pronome em italiano, porém, não deixa de desdramatizar a situação, dado que sugere um tom de reprovação simulada, que se torna justamente sublinhado pela quebra do penúltimo verso, rompendo graficamente ao fim da linha o encerramento da cripta dentro dos parênteses. Face a uma experiência corporal de esgotamento, os dramas da versificação não parecem abrir um veio de saída para o poeta? Poderíamos dizer que, nesse poema, o verso é justamente a *fissura* na cripta, o remendo que se quebra, para que algo retorne. Seja como for, o poema expõe os impasses do “eu”, como se, por um lado, a doença radicalizasse o encapsulamento que constitui o *ego cogitans*, a ponto de distanciá-lo do próprio corpo, da própria capacidade de levantar o braço; e, de outro, reencontrasse no pensamento um ponto de fuga, uma cena onde ele ainda poderia apontar para a cápsula, usando o pronome demonstrativo.

Voltada mais para o drama da constituição desse espaço propriamente subjetivo diante de doença e morte do que para o encontro com uma alteridade que a transfiguraria, o poema de Uchoa Leite expõe também seu distanciamento em relação à antropofagia, pensada como uma teoria do luto. Na tradição antropofágica, a experiência da morte é o ápice do interesse pelo outro, da existência como transformação de si. A transmissão do canto ritual prolonga o ciclo de enunciações que partilha e torna reagenciável o ponto de vista, quer dizer, o próprio modo de subjetivação do outro. A morte se torna assim um quase-acontecimento, transponível “com o auxílio de algumas formas gramaticais”, como lembra o manifesto antropófago (*apud* Zular, 2014, p. 22). No poema de Uchoa Leite, por sua vez, a proximidade da morte (“agro /magro”) intensifica o estado de encapsulamento, tensiona a constituição desse lugar do eu.

Por esses e outros motivos, seria talvez excessivo tomar a poética de remordidas de Uchoa Leite como poética antropofágica, não só por ele ter seguido muito mais próximo de Bandeira no que diz respeito à relação com o modernismo de 1922, mas sobretudo porque, ainda em seu remorder, ela parece visar essa zona de indecibilidade entre impasses do sujeito moderno, em sua contínua promessa de expansão e introjeção; e os vazios onde ainda seria possível algum tipo de intervenção crítica sobre as criptas da experiência, num gesto que ao mesmo tempo recusa o paradigma da subjetivação absoluta, sem abandonar de todo os seus limites. Vê-se, desse modo, que mesmo sem assumir a disposição antropofágica de “converter o valor oposto em valor favorável” ou erguer exatamente um monumento tumular à poesia ao tratar de seu suposto fim, a poesia de Sebastião Uchoa Leite procura fazer da perda um espaço de encontro, de partilha e transformação do sentido. Habitando esse limiar, num momento em que a morte está à espreita, vê-se que mesmo num gesto adiantado de despedida, o poeta, no último poema de *A uma Incógnita*, endereça-se tanto a seu fim próximo quanto a seus signos e intertextos poéticos:

#### Envoi

Digam ao verme  
Que eu guardei a forma  
E a essência felina  
Dos meus humores decompostos  
(Leite, 2015, p. 282).

## Referências

- ANDRADE, Paulo. *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite* [online]. São Paulo: Ed. Unesp, 2014. Disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em: 07 de mar. 2024
- ANDRADE, Paulo. “As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite”. *Alea*, v. 8, n. 1, 2006, p. 75-93. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100006>
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BOSI, Viviana. As ideias-dente de Sebastião Uchoa Leite. In: \_\_\_\_\_. *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Tradução. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p. 159-170.
- COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2.ed. (revista), Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 129-196.
- COSTA LIMA, Luiz. “Texto publicado originalmente na orelha de *A uma incógnita*”. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia Completa*. São Paulo: CEPE, 2015, p. 472-473.
- DASSIE, Franklin. *Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- GOLDFEDER, André; LUCAS, Fabio Roberto; PROVASE, Lucius; ZULAR, Roberto. “Pour une autre historicité: la poésie brésilienne à partir des années 1970”. *Brésil(s)*. Paris, n. 15, 2019, s/p. DOI: <https://doi.org/10.4000/bresils.4348>.

- LUCAS, Fabio Roberto. “Heranças do modernismo durante a crise das vanguardas: o poema-minuto na aldeia global e a palavra coloquial do cotidiano globalizado”. *Fronteiraz*. São Paulo, n. 29, 2022, p. 21-37. DOI: <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2022i29p21-37>.
- LUCAS, Fabio Roberto. “Termodinâmicas do ato poético”. *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, v. 15, n. 1, 2020, p. 167-190. DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020167-190>.
- LUCAS, Fabio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Tese da pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-02102018-103227>.
- MACHADO, Duda. “Dentro da incógnita”. *Revista USP*. São Paulo, n. 94, 2012, p. 154-165
- NANCY, Jean-Luc. *Vérité de la démocratie*. Paris: Gallimard, 2008.
- PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidade distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese da pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-16082016-150905>
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Unicamp: Ed. Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia Completa*. São Paulo: CEPE, 2015.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.
- ZULAR, Roberto. “Luto, Antropofagia e a Comunidade como dissenso”. In: Penna, João Camillo; Dias, Ângela. (Org.). *Comunidades sem fim*. Circuito: Rio de Janeiro, 2014.
- ZULAR, Roberto. “Complexo oral canibal”. *Eutomia*, Recife, n. 25, v. 1, p. 41-63, 2019. DOI: <https://doi.org/10.51359/1982-6850.2019.244649>
- ZULAR, Roberto. “No cipó das falações: a forma difícil da poética modernista”. ANDRADE, Gênese (org). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

# Rio do tempo, fluir de mágoas: Astrid Cabral e a poética da expansão e retração

## *A River of Time, Flow of Sorrows: Astrid Cabral and the Poetics of Expansion and Retraction*

**Nícia Petreceli Zucolo**

Universidade Federal do Amazonas  
(UFAM) | Manaus | AM | BR  
niciasucolo@ufam.edu.br  
<http://orcid.org/0000-0001-8544-7925>

**Resumo:** Este artigo pretende evidenciar como a poesia de Astrid Cabral representa a inevitável melancolia da existência finita, a ciência de que se vive para a morte. A sua aparente simplicidade, a partir de objetos e situações do dia a dia, revela uma complexidade filosófica ímpar acerca da percepção da finitude, da melancolia, do luto e da solidão, mostrando que a memória, muitas vezes, pode ser um espaço catalisador para a manutenção da sanidade, bem como o fazer poético, uma possibilidade de superação da dor. A fim de comprovar essa hipótese, demarcou-se um caminho de leitura que inicia com *Ponto de Cruz* (1979) e prossegue até *Íntima Fuligem* (2017), destacando poemas que ilustram a ideia. Para fundamentar o trajeto de análise serão usados autores como Freud (2011); Henry Bergson (2006); Martin Heidegger (2004).

**Palavras-chave:** Astrid Cabral; luto; melancolia; memória; finitude.

**Abstract:** This article aims to highlight how Astrid Cabral's poetry represents the inevitable melancholy of finite existence, the understanding that life is ultimately destined towards death. Cabral's apparent simplicity, based on everyday objects and situations, reveals a unique philosophical complexity regarding the perception of finitude, melancholy, mourning, and solitude. It shows that memory, often, can be a catalytic space for maintaining sanity, as well as poetic creation, a possibility for overcoming pain. In order to prove this hypothesis, a reading path was established, starting with "Ponto de Cruz" (1979) and continuing through "Íntima Fuligem" (2017), highlighting poems that illustrate the idea. To support the analytical journey, authors such as Freud (1992); Henry Bergson (2006); Martin Heidegger (2004) will be used.

**Keywords:** Astrid Cabral; grief; melancholy; memory; finitude.

**E**m 1979<sup>1</sup>, vinha a público o livro *Ponto de cruz*, de Astrid Cabral, poetisa nascida em 1936, no Amazonas; este, o segundo livro da autora, que já tinha agitado as letras manauaras ao lançar *Alameda*, livro de contos em 1963. Os dezesseis anos de hiato explicam-se pela saída da autora do Amazonas, seu casamento, a saída do Brasil o nascimento dos filhos. Essa prosaica e quase simplória apresentação da escritora tem a pretensão de jogar com a expectativa do leitor, já que – antecipando um questionamento do senso comum – o que se pode esperar de uma poesia “doméstica”? Uma poesia apresentada desse modo tem potência para expressar melancolia ou luto? O afogar-se em coisas cotidianas não domestica a consciência?

Observe-se o fragmento do poema “Das coisas”, de *Ante-sala* (2007):

Das coisas

[...]  
Grande parte das coisas  
é de assombrosa resistência  
matéria incólume pelas eras  
muralhas e pirâmides de pedra,  
[...]

Efêmeros seres em trânsito,  
devemos conviver com presenças  
tão duradouras que até diríamos  
participantes da eternidade.  
Destas mantemos distância  
devido às incompatíveis esferas.

Abro o guarda-roupa e encontro  
os casacos com que meu filho  
enfrentou a neve de Chicago  
e caminhou ao sol da Califórnia  
a camisa de um ido Carnaval.  
Restos de seu rastro no mundo.

Não fosse a vida humana  
assim breve, impermanente,  
poderia vesti-los a qualquer instante  
perfeitos, embora pendurados  
bem mais de uma dezena de anos  
nos ombros fantasmas dos cabides.

Como disse um amigo às vésperas  
de seu embarque definitivo:  
*o mundo só se acaba pra quem morre.*  
Daí a sobrevivência das coisas.  
Apesar da aparência precária  
de mudez e paralisia, resistem.

---

<sup>1</sup> Farei referência aos anos originais de publicação dos livros que compõem *De déu em déu*, mesmo usando a edição reunida.



Longo é o circuito de tantas coisas  
pequenas enquanto o tempo nos destrona  
derrubando-nos ao rés-do-chão.  
(Cabral, 2007, p. 68-69)

O poema traz uma digressão do eu-lírico diante de uma situação banal do cotidiano de uma casa: arejar guarda-roupas. Perceba-se para onde o fio poético conduz: a reflexão sobre a finitude dos seres *versus* a duração das coisas. A presença do filho morto anunciada por “não fosse a vida humana/ assim breve, impermanente,/ poderia vesti-los a qualquer instante” persiste nas coisas, nos casacos guardados, “abro o guarda-roupa e encontro / os casacos com que meu filho /enfrentou a neve de Chicago [...]. Restos de seu rastro no mundo”: existência corpórea do filho, não.

O eu-lírico contrapõe a permanência e a durabilidade das coisas, ao longo das eras, à existência fugaz, efêmera, dos “seres em trânsito”. Um casaco sobre-existe ao filho; uma muralha, uma pirâmide, aos seres. O eu lírico, diante dessa constatação, adota uma espécie de tom professoral, respeitoso, didático (destaco abaixo) para reconhecer a coexistência “com presenças/ tão duradouras *que até diríamos/* participantes da eternidade”. O tom elaborado, didático, denota o falseamento da ideia como crença; se o eu lírico, sabedor disso como informação, tivesse para si como uma verdade, diria de um modo mais natural, menos “argumentativo”. Isso, aliado à constatação que traz de um amigo, pronto para morrer (doença terminal?), beira a puerilidade, “*o mundo só se acaba pra quem morre*”, revelando uma silenciosa revolta com a permanência das coisas aos seres. A sentença apresentada pelo amigo traz a maior das verdades constatáveis, mas que poucas pessoas trazem para o nível consciente, guiadas por uma existência inautêntica, ignorando que os seres nascem para a morte.

Em *Ser e tempo* (2004), o filósofo Martin Heidegger discute os conceitos de existência autêntica e inautêntica: como a condição das pessoas é “ser-para-a-morte”, a consciência disso determinaria uma existência autêntica, em que a pessoa confrontaria a sua própria angústia, ultrapassando a situação fortuita do estar no mundo, gerando um sentido à sua existência: a transcendência. Porém, o ser nunca alcança esse sentido de forma plena, já que está preso a uma temporalidade que o mantém entre o passado e o futuro, com o presente funcionando como uma estada breve, para lamentar o passado e sonhar o futuro. As coisas/objetos exibem-se para o eu-lírico como permanentes, apesar de vulgares: “apesar da aparência precária/ de mudez e paralisia, resistem”, enquanto – constata – “o tempo nos destrona/ derrubando-nos ao rés-do-chão”, a nós, pessoas.

A conclusão sobre a injustiça (ou não) dessa situação não é apresentada no texto, como se o eu-lírico não tivesse ânimo de formular algo nesse viés, já caído ao rés-do-chão. A conclusão cabe a quem lê, de acordo com sua própria autenticidade ou inautenticidade.

O eu-lírico evidencia um tom de resignação, de capitulação, eu diria, ao destino inevitável, uma espécie de (ainda acompanhada de Heidegger) imersão no ordinário, tentando salvar-se, abraçando a inautenticidade da existência.

Dessa forma, a poesia de Astrid Cabral, partindo do pequeno para o grande, do particular para o geral, do concreto para o alegórico, usando sua memória de brincadeiras e logros da infância como “antevisão a posteriori” de uma admoestação para o que a vida reservava, tem potência para expressar a dor, vivenciar a melancolia e – quiçá sem domesticação – elaborar seu luto.



## 1 Do mínimo, o máximo

Trabalho com a hipótese de que a poesia de Astrid constrói um universo particular. Aqui, faço referência ao mito hindu de criação de mundo: Brahma, o Deus criador, foi o responsável pela existência de todo o Universo a partir da sua respiração. Brahma, ao expirar, sopra a vida e assim surge toda matéria conhecida. Porém, como é “respiração”, em um determinado momento, Brahma passa a inspirar, recolhendo todo o Universo, num movimento natural da respiração, extinguindo um e começando outro, pois voltaria a expirar e inspirar, ciclicamente. Tudo o que se conhece, portanto, existiria a partir da respiração de Brahma, a expansão e a retração. Brahma, o deus da criação, conta com o auxílio de Vishnu e Shiva, deuses da conservação e destruição para o equilíbrio do universo.

Uso essa ideia em relação à criação do universo poético da poetisa. Em *Ponto de Cruz* (1979), ela inaugura um mundo que vai se expandido conforme as obras vão sendo publicadas: Astrid remaneja seus poemas dentro dos livros em variados arranjos, que não se restringem a *Antologia Pessoal* (2008a) ou a *50 poemas escolhidos pela autora* (2008b), ou, ainda, a *Jaula* (2006), este, uma espécie de bestiário lírico em que recolhe os poemas que mencionam animais em seus livros. São livros que reorganizam textos publicados anteriormente, combinados, ou não, com novas composições, com o acréscimo de poemas inéditos, trazendo poemas de outros livros ou mesmo que usando poemas como embriões de obras, como faz com *Ante-sala* (2007), nascido de um poema de *Lição de Alice* (1986).

Em *Intramuros* (1998), a progressão se dá de outro modo: “Pequeno mundo”, que era uma seção de *Ponto de Cruz* (1979), trazendo um eu-lírico envolvido em situações concretas, imediatas, da ordem da vida doméstica: o café da manhã, os domingos, o supermercado, é a gênese de “Intra-muros”, a primeira seção do livro, ampliando os eventos de um universo doméstico – e pessoal. O livro traz, além desse primeiro enfeixamento de poemas, mais duas seções: “Jaula” que traz nove poemas que estarão no livro de 2006, e uma terceira parte, chamada extra-muros, trazendo a reincidência do deslocamento, visto em *Torna viagem* (1981), refinado em *Rês desgarrada* (1994). A segunda edição, com que trabalho, recebeu um acréscimo de 25 poemas inéditos.

Os eu-líricos criados pela poetisa vão expandindo o seu universo, com lembranças/idealização de um tempo – ou espaço – de promessa gorada desde sempre, ancorada no passado. Aqui, esclareço a sua “antevisão a posteriori”: o presente serve para que, a partir do que recorda de suas brincadeiras e ruínas infantis, modele em prognóstico o futuro. Isso, porém, só é possível pelo distanciamento temporal; ela faz isso a partir de sua percepção do agora, de sua interpretação dos fatos acontecidos, uma constatação *a posteriori*, a partir da lembrança da vivência, de uma época – a infância e juventude – em um lugar: Manaus. O quanto de transformação e alteração se dá pela interferência dos afetos, é gestado em *Visgo da terra* (1986b), mas se plenifica em *Infância em franjas* (2014). Fadul Moura (2016) faz uma análise do poema de abertura do livro, “Casemiro, Casemiro”, destacando que a infância não foi uma época de ludicidade; acrescento, ainda, outro comentário seu ao livro, que corrobora a minha ideia sobre o passado como uma previsão de “perdas”. Diz o articulista:

Astrid escreve que “[a] infância não passou de todo. Recolheu-se a um armário de lembranças-fantasmas” que – como ela mesma diz – “de onde às vezes escapam e me visitam” (Cabral, 2014, p. 2). No seu caso, a memória passa a ser um evento sensível à dor, pois os afetos por ela mais uma vez sentidos não

trazem sensações boas; ao contrário, são fantasmagóricas. Sua visitação não corresponde a uma divindade, mas a uma assombração sempre à espreita (Moura, 2016, p. 32).

Essa fantasmagoria acompanha o eu-lírico, a ponto de demarcar um trajeto poético de decepções, perdas, angústias. Momentos de trégua, pequenas felicidades, trazem sempre uma sombra por trás, como se soubesse que aquele momento se tornará lembrança, e essa lembrança será contagiada pelo ambiente geral da memória. Nesse caso, a lembrança seria a perda do momento que *foi* e não *é* mais.

Isso, de certa forma, seria oposto à tese da duração, de Henry Bergson (2006), segundo a qual a memória é a supressão do tempo homogêneo, aquele tempo mensurável de forma progressiva. A duração é a simultaneidade do tempo: a pessoa revive efetivamente uma memória, tornando-a presente quando a traz para a consciência onde não há segmentação dos eventos, pois a percepção é interna, individual, subjetiva; não há mensuração objetiva (do tempo homogêneo e externo), tomando a memória como duração, ela pode ser entendida como *recriação* dos eventos; se for entendida como extensão (a memória), ela passa a ser medida a partir de referências externas. Pensemos, porém, se a estrutura mental se faz melancólica: qualquer memória acionada será marcada por esse sentimento. O evento será presentificado, uma memória vivenciada novamente, mas em dor, em perda, tornando-se quase uma experiência masoquista o lembrar, presentificando a dor. É claro que se pode pensar que essa situação, uma espécie de *atualização* da dor, possa ser uma estratégia: se a vida é uma sequência de perdas, um rio do tempo a conduzir para a morte, saber que tudo vira cinzas é um modo de manter o foco no que soa como real: o que, certamente, não é o presente, visto que é apenas passagem para o futuro.

Uma alegoria simples para auxiliar a compreensão do tempo simultâneo é a imagem das águas represadas de um lago. Não há o fluir das águas, a pessoa imerge, cercada de água que se movimenta, sem sair de seu limite.

Água como alegoria de alteração no tempo, elementos usados desde Heráclito (540 a.c) como símbolo de mudança, são elementos subvertidos em “Rio do tempo”:

Rio do tempo, por tuas águas  
de silêncio é que navego  
a montante buscando  
a inatingível nascente  
de onde jorra o ser.  
A refluir entre correntes  
de pretérita amargura  
bendigo o presente alivia  
e em remansos de findo gozo  
chora ilhas de céus submersos.  
Nessa viagem de regresso  
nostalgia movendo velas  
de punhos atados ante  
o destino cumprido, reluto  
e grita contra a vertigem  
que me conduz ao abismo.  
(Cabral, 1986, p. 291)

O poema apresenta o eu-lírico tentando *desvendar* o rio, o tempo, buscando um espaço (conhecimento?) impossível. O poema, apesar de ser formado por uma única estrofe, pode ser separado em *movimentos* relativamente equilibrados, distribuídos ao longo de cinco versos, com exceção do último movimento, composto por seis versos. O primeiro movimento, primeiro grupo de cinco versos, apresenta o propósito do eu-lírico, de navegar em direção à nascente do rio, isto é, navegar contra a corrente, tentando encontrar a *origem* do ser – “[...]buscando / a inatingível nascente / de onde jorra o ser”. No segundo movimento, ainda composto por cinco versos, vê-se o eu-lírico apresentando o que poderia ser entendido como o motivo da busca “bendigo o presente alívio”, um apaziguamento qualquer. Por fim, o terceiro movimento, composto por seis versos, traz a revelação sobre a busca: a revolta. Se o poema terminasse no penúltimo verso, fecharia em sentido de acordo com o que vinha sendo apresentado: um eu-lírico que busca uma causa para o sofrimento atual, rememorando sua vida no trajeto, o que lhe causa uma certa calma para a angústia que o mantém em movimento, apesar de entender-se despedido de livre arbítrio. Entretanto, ao trazer a oração adjetiva, caracterizadora de *vertigem*, o poema ganha em significado e elaboração formal: um último verso, irregular – pensando na regularidade que encontro no poema, explicada pela ideia de *movimento* – dá a tônica dessa *relação* entre o eu-lírico e o tempo, a vida e a morte. O eu-lírico se revolta, “[...] grit[a] contra a vertigem / que [o] conduz ao abismo”. Uma sutileza lírica é que o eu-lírico se revolta, grita, mas se sabe impotente: a vertigem conduz ao abismo.

Navegar contra a corrente é mais difícil, é mais demorado, exige mais da embarcação, mesmo se fosse a motor, e a embarcação apresentada é movida a velas; logo, seria impulsionada pelo *vento*, o “ar em movimento”, não fosse a informação de que as velas são movidas por *nostalgia*. Ora, essa ideia é reveladora, pois, em vez de estar *imerso* no tempo, nas águas represadas de um lago, o eu-lírico está acima das águas, aquém do tempo, imerso em *nostalgia*, já que nostalgia é o vento, combustível desse movimento: o que impulsiona o eu-lírico, o *foco* que determina seu movimento em busca de um objetivo é a nostalgia, a qual não deixa de ser um aspecto da melancolia.

Destaco alguns elementos para comprovar o poema na ideia geral proposta. Como ponto de partida, pensemos que o eu-lírico navega rumo ao início, em direção oposta ao fim, virando as costas para o caminho natural, pensando o rio como o “rio do tempo”, o rio da vida, cujo trajeto desemboca no mar da morte. Alcançar o objetivo é sabidamente impossível, “a inatingível nascente / de onde jorra o ser”, mesmo se entendermos essa nascente como a consciência do próprio ser (a existência autêntica, pressuposta por Heidegger, acerca do destino inescapável de todas as pessoas).

O eu-lírico reflui entre correntes “de pretérita amargura”. O campo semântico com que estamos lidando é o da navegação, fato; porém, ignorar a polissemia é ignorar o princípio da literatura, do lirismo. Afirmo isso porque a leitura simplificada nos mantém na coerência semântica da alegoria criada, mas não se pode ignorar que *correntes*, além do significado cabível neste contexto, de “caminho de água”: correnteza, também significa aprisionamento. *Refluir* significa retroceder, então teríamos um eu-lírico que retorna à origem de suas amarguras que o aprisionam, não sendo, portanto, pretéritas (relembremos a duração bergsoniana). Essa tentativa de chegar à nascente é apenas o velho hábito corrente, corriqueiro, de manter-se em movimento, pois sabe que não haverá alteração, já que seus punhos estão atados, não há movimento possível, seu, diante de um destino que já se cumpriu.

A palavra *reluto* (neste contexto) abre para mais um elemento esclarecedor da poética de Astrid Cabral: no contexto, é facilmente entendida como hesitação, mas, ampliando a leitura, ainda se tem o *re-luto*, vivenciar novamente o luto, na presentificação constante da perda ou, ainda, lutar novamente, mas de punhos atados, sabendo que só lhe cabe o “grito”, que não resultará em nada, pois é contra a *vertigem*, o desfalecimento ou atordoamento, que a conduz ao abismo, por mais que tente navegar em direção contrária.

A “nascente do ser” é inatingível, e seu universo criado vai se expandindo: a condição de sua poesia vai apresentando novos mundos até chegar ao ponto em que a expiração, a expansão, cessa, e o movimento de inspiração, de retração, tem início. Penso esse movimento de expansão e inspiração como ciclos, em que a memória é a matéria densa, com a qual a poetisa dá forma à sua dor e melancolia, usando o luto como amálgama, na leitura apresentada.

É notório que os eu-líricos das obras de Astrid Cabral evidenciam uma espécie de manutenção desses sentimentos, isto é, o luto é trabalhado em diversas obras, processando as perdas acumuladas, extravasando-as em forma de uma raiva latente, sutil, flagrada em uma angústia potente, melancolia geradora.

Segundo Freud (2011, p. 46), o “luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela [...]. [E]m muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia [...] [que] se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão de interesse pelo mundo externo [...]”.

Resgatando a ideia do *re-luto* apresentada no poema, poderia haver a superação desse sentimento se o movimento de navegação fosse a jusante, movimento natural da nascente a foz, curso da vida, condicionada pelas perdas e superações; porém a viagem é de *regresso*, movida pela nostalgia como força propulsora das velas.

Retomando Freud, ele avalia as diferenças clínicas entre ambos os estados, luto e melancolia. Ao entender o luto como algo circunstancial, um processo que será superado, libertando o eu para uma sequência de novas experiências, quando o eu-lírico *re-luta*, compreende-se que essa situação é patológica. O eu-lírico não terá condições de superação do processo de luto, pela impossibilidade de alcançar a “inatingível nascente” do ser. A busca por algo abstrato, intangível e inatingível sempre será a própria *busca*, não o objeto a ser encontrado.

Em Astrid Cabral, percebe-se que os eu-líricos que compõem sua obra envolvem-se em profunda melancolia, nessa busca incessante, que não se torna autodestrutiva porque existem coisas no mundo concreto que exigem a sua presença pragmática, vide os poemas prosaicos, envolvendo – como já mencionado – a leitura de notícias durante o café da manhã, a ida à padaria, o arrumar o guarda-roupa de um filho morto. Para equilibrar esse universo, e equilibrar-se nele, para manter o ritmo de sua respiração criadora, ainda de extensão, o demiurgo faz poesia, revisitando, reorganizando sua obra, desdobrando os eu-líricos em constante expansão e retração.

Essa revisitação ao longo dos livros ilustra a ideia freudiana acerca da melancolia: nenhuma perda foi superada, apenas acumulada, recalcada, sobrepondo perda sobre perda, expandindo o universo dos eu-líricos ao longo do processo criativo.

## 2 Manutenção da expansão

Brahma, para manter o universo, contava com a ajuda de duas outras divindades, responsáveis pela preservação e destruição do universo: Vishnu e Shiva.

Vishnu é o deus responsável pela manutenção do universo em equilíbrio. Astrid, em sua respiração criadora, não poderia deixar de fazer referência a ele:

Inveja de Vishnu

Nunca me livre  
da inveja de Vishnu  
seus múltiplos braços.

Se eu fosse Vishnu, pensava,  
não precisaria escolher  
entre ninar o bebê  
ou rabiscar o poema.

Sempre haveria mão tecendo  
simultâneas  
fios da vida e da palavra.  
(Cabral, 2011b, p. 28)

O poema tem um tom irônico, quase sarcástico, o que não destoa da ambiência desse universopoético, já que a ironia também pode ser lida como a tentativa de estabelecer uma comunicação comezinha, conversação banal. O ironista, muitas vezes, fere com as arestas que o discurso irônico traz (Hutcheon, 2000), e o eu-lírico, aparentemente escapando da melancolia, cai na ironia, que nem sempre é entendida como tal.

O poema em questão é corriqueiramente lido de forma quase literal, armadilha de uma poesia do cotidiano, ideia com a qual abro este texto: há um eu-lírico que se diz invejoso de Vishnu porque o deus tem muitas mãos. Segundo ele, não seria necessário desdobrar-se entre a atividade doméstica e o fazer poético.

Simples? Não. O processo criativo é exaustivo, principalmente se for uma *criação de mundo*.

A decomposição do texto ajuda a remontá-lo em sentido: o eu-lírico diz “nunca me livre / da inveja de Vishnu/ seus múltiplos braços”. Aplicando o mesmo processo de extrair sentidos, eu leio o verso “da inveja de Vishnu” entendendo o sintagma “de Vishnu” como adjunto adnominal, sendo Vishnu invejado pelo eu-lírico; porém, se eu o entender como complemento nominal (o que é possível, considerando o substantivo abstrato inveja), eu tenho uma outra leitura do texto. O verso inicial “nunca me livre” ganha diferente significação, pois agora, entende-se que o eu-lírico é “vítima” da inveja do deus. Mesmo o verso final da estrofe, sem pontuação, pode sinalizar que os vários braços do deus a cerceiam, controlando a poetisa em sua expansão.

Mesmo a segunda estrofe, em que o eu-lírico menciona a escolha “entre ninar o bebê / ou rabiscar o poema”, percebe-se que o tempo e o modo verbal escolhido para os verbos podem referir-se tanto à primeira como à terceira pessoa. Talvez se pudesse pensar em motivos para ser Vishnu o sujeito do poema, afinal, no que se beneficiaria nesse processo?



Pelo panteão, Brahma cria, Vishnu preserva. E se a rebelião se estendesse para o deus, que também quer criar? A ação expressa na última estrofe alude, justamente, à criação, mas, mais que isso, entendo uma trégua do cerceamento, da inveja: a referência às mãos simultâneas de poetisa e de deus seria a ascensão de Vishnu à criação, carregando a imagem de uma outra divindade, Maya, a deusa tecelã. Nesta última estrofe, a poetisa traz a imagem da deusa aranha do hinduísmo: “sempre haveria mãos *tecendo* / simultâneas / fios *da vida e da palavra*”. Com esta informação o poema se reconstrói em sentido, uma vez que teríamos o *tecido* do universo poético resultante da ação de uma insuspeitada – e desconsiderada – figura do panteão hindu representado, ela sim, a poetisa, que tece um universo com palavras e vida, demarcando uma trilha, um caminho, um *fio*, de condução. Poderíamos sair dessa mitologia e chegar à mitologia grega, em que o fio conduz para fora do labirinto.

Poesia, vida e universo se configuram como uma única matéria, oriunda do mundo interior da poetisa.

A ironia desvela-se na estrofe final, em que Vishnu deixa de ser sujeito, objeto, ou mesmo matéria do poema, revelando-se o cotidiano (mais uma vez) como o micro mundo essencial à poetisa.

A simples exposição dos fantasmas de um mundo interior poético ganha outra dimensão se a entendemos como o *compartilhar* de seus fantasmas: um melancólico fazer poético de revisitação de fantasmas que – paradoxalmente – não apenas atormentam, como lhe dão um certo alívio quando se transformam em poesia, pois, matéria lírica, não estão apenas *nela*, mas podem ser percebidos por outras pessoas. O constante movimento de migração dos poemas entre os livros encontra mais uma justificativa, já que não há superação do luto, mas uma perene melancolia: não há *superação*, há *capitulação* diante da dor e do inevitável das coisas.

O que há é um melancólico fazer poético de revisitação de seus fantasmas que – paradoxalmente – não apenas a atormentam, como lhe dão um certo alívio quando se transformam em poesia, pois, matéria lírica, não estão apenas *nela*, mas podem ser percebidos por outras pessoas. O constante movimento de migração dos poemas entre os livros encontra mais uma justificativa, já que não há superação do luto, mas uma perene melancolia: não há *superação*, há *capitulação* diante da dor e do inevitável das coisas.

Em “*Cave canem*” (1998, p. 269), pode-se perceber essa situação:

Dentro de mim há cachorros  
que uivam em horas de raiva  
contra as jaulas da cortesia  
e as coleiras do bom senso.  
Solto-os em nome da justiça  
tomada de coragem homicida.  
Mas sabendo que raiva mata  
à mímica de domar meus cães  
vacinei-os. Ladrem mas não mordam  
e caso mordam, não matem.

*Cave canem* é uma expressão latina que significa “tenha cuidado com o cão” geralmente posta nos pórticos das casas romanas. Na alegoria montada pelo poema, temos cachorros do eu-lírico que “uivam”, raivosos, contra a sociedade, representada por “jaulas



da cortesia”, “coleiras do bom senso”, claramente menção às regras que exigem um comportamento adequado para a convivência social. O que é fúria indômita transforma-se em “adequação”, “acomodação”, ou, simplesmente, “capitulação”, pois o eu-lírico desistiu de controlar situações incontrolláveis: em determinados momentos, solta os cães, em nome da justiça. Porém, com a mudança de modo verbal, o eu lírico, usando o imperativo, dirigindo-se aos cães, “ladrem mas não mordam”, domestica seus sentimentos: pode liberar, pois já foram apaziguados, domados: a capitulação, enfim, se deu.

Em outro poema, “Atrás das grenhas já grisalhas”, a capitulação se faz mais clara:

Canhestros, ambos se defendem  
do perigo da velha labareda.  
Sabem-se vulnerável lenha  
atrás das grenhas já grisalhas:  
espasmos de juventude soterrados  
na carne despojada de primavera.  
Entrincheiram-se em bíblicos  
preceitos, no amor da família.  
Mas ao discorrerem sobre os filhos  
sub-reptício lateja o pensamento  
de que eles poderiam ser outros  
de que a vida poderia ser outra  
e perplexos percebem os destinos  
que foram cumprindo à revelia  
ao livre-arbítrio de cabras-cegas.  
De comum, resta-lhes agora a dor  
da vida irreversível e única.  
Dia avançado não há mais espaço  
para a aventura de outras trilhas.  
Num altar de sacrifício, o parcial  
suicídio: asas de sonho imoladas.  
(Cabral, 1998, p. 246)

A partir do exame da escolha de algumas palavras usadas, flagramos o eu-lírico e o seu companheiro/marido (já que o poema traz “ao discorrerem sobre os filhos”), resistindo ao desejo de se aventurarem, apesar de ainda carregarem, em si, esse desejo: “se defendem do perigo/ da velha labareda”; “sabem-se vulnerável lenha”, evidenciando saberem-se inflamáveis, isto é, corpos e mentes ainda desejosos, reconhecem-se *lenha*, sabem que poderiam voltar a ousar, mas preferem soterrar os espasmos de juventude, escondidos na manutenção de um casamento “cansado”, por aparência, por hábito, por conveniência. “Entrincheiram-se em bíblicos/ preceitos, no amor da família” e vão “cumprindo o destino”, vencendo o ordinário do dia a dia, pensando nas coisas das quais abriram mão, ao optar por esta vida que levam, até perceberem que não lhes resta outra possibilidade de existência, isto é, agora, o que eles têm é “a dor/da vida irreversível e única”. A eles, cabe apenas observar o tempo passar.

O fecho é a dolorosa marca da capitulação: “Num altar de sacrifício, o parcial/ suicídio: asas de sonho imoladas”. O casal sacrificou sua liberdade, suas asas de sonho que foram imoladas, em nome dos preceitos sociais, do esperado aos pais de família. De certa forma, fizeram em conjunto o que o eu-lírico fez em “*cave canem*”: capitularam, desistiram.

Por saberem o que essa desistência de si significa, ela se torna mais um fantasma, estriada de melancolia, evidenciando o luto por si mesma, talvez, no fim de tudo.

Dividir o peso da carga dos fantasmas que preenchem de perdas o eu lírico, testemunhar a melancolia que verte dos poemas, mesmo travestida de ironia, é tarefa complexa para a prosa. O lírico, a poesia, resiste, contempla e manifesta tudo isso.

Octávio Paz diz que “o poema é mediação; graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem” (1982, p. 30); “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (1982, p. 31). O ritmo criador reveste-se de temporalidade: o tempo presente é resgatado de um passado, a todo momento, ressignificado pela memória, corporificando-se em palavras.

Este é o tempo de Astrid Cabral: presente, sempre. Mas um presente vazio, que nada é se não for a manifestação do passado: é um presente feito de um passado recriado pela memória plena de dor – e um passado que não é, efetivamente, idealizado. Há uma espécie de pessimismo atávico, em que movimento e tempo coexistem, com todos os níveis de duração. A sua poesia, do detalhe, da percepção, poesia do objeto, do mínimo, preenche-nos, criando sensações que são arquivadas em nosso repertório sentimental, acionadas, eventualmente, conforme nos deparemos com o belo, com o dolorosamente belo que é o seu universo, a sua criação. Se quisermos adentrar nesse universo, temos de fazê-lo em reverência e temor, pois prescrutar um outro universo de maneira descuidada, com a alma despreparada, ao retornarmos, voltamos com alguns dos fantasmas compartilhados pela poetisa.

Lembremos sempre a máxima pessoana, a qual nos ensina que “o poeta é um fingidor”, fingindo a dor que tem, levando-nos, através da “dor lida”, a sentirmos não as que ele/a, poeta, tem, mas as que nós não temos. Somente assim conseguimos entreter a razão: pondo para girar o nosso “comboio de cordas/ que se chama coração”.

## Referências

BERGSON, Henry. *Duração e simultaneidade*. Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CABRAL, Astrid. *De déu em déu: poemas reunidos, 1979-1994*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.

CABRAL, Astrid. *Jaula*. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006

CABRAL, Astrid. *Ante-sala*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2007.

CABRAL, Astrid. *Antologia Pessoal*. Brasília: Thesaurus, 2008a.

CABRAL, Astrid. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2008b.

CABRAL, Astrid. *Intramuros. 2*. Ed. Manaus: Editora Valer, 2011a.

CABRAL, Astrid. *Palavra na berlinda*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2011b.

CABRAL, Astrid. *Infância em franjas*. Rio de Janeiro: Editora KD, 2014.

CABRAL, Astrid. *Íntima fuligem: caverna e clareira*. Manaus: Valer, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MOURA, F. F. A fratura da memória: infância e violência na paródia do discurso lírico em *Infância em franjas*, de Astrid Cabral. *Revista Decifrar*, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 31, 2016. Disponível em: [www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/2789](http://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/2789). Acesso em: 7 mar. 2024

PAZ, Octávio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanho e outros poemas*. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

A palavra afogada:  
poesia e desagregação social em *Novo endereço*, de  
Fabio Weintraub

*Drowned Word:*

*Poetry and Social Disaggregation in Novo endereço by Fabio  
Weintraub*

**Gustavo Silveira Ribeiro**

Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
gutosr1@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-8732-2939>

**Resumo:** Este ensaio propõe uma releitura de *Novo endereço*, de Fabio Weintraub, retomado mais de vinte anos depois da publicação original desse premiado livro de poemas. O intuito é mostrar a perturbadora atualidade do material, dado que a forma áspera e cortante dos versos, a preferência estilística pelo irônico-coloquial, e o seu interesse pelas ruínas da metrópole e pelos tipos sociais marginalizados (doentes, trabalhadores pobres, moradores de rua, toda sorte de abandonados) encontra eco numa nova época de crise econômica e desagregação social, o presente devastado, ainda, pelos efeitos da pandemia e pela guinada neoliberal dos governos de direita e extrema-direita que tomaram conta do país entre 2016 e 2022.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; crise econômica; poesia e pobreza; elegia.

**Abstract:** This essay proposes a new reading of Fabio Weintraub's *Novo endereço*, resumed more than twenty years after the original publication of this award-winning book of poems. The intention is to show the disturbing actuality of the book, since the rough and cutting form of verses, the stylistic predominance in the ironic-colloquial, and their interest in the ruins of the metropolis and marginalized social types (sick people, poor workers, homeless people and all sorts of abandoned) is echoed in a new time of economic crisis and social disaggregation, the devastated present, also by the effects of the pandemic and the neoliberal turn of the right and far-right governments that took over the country between 2016 and 2022.

**Keywords:** contemporary brazilian poetry; economic crisis; poverty and poetry; elegy.

**R**etornar hoje, mais de duas décadas depois de sua publicação, a *Novo endereço*, de Fabio Weintraub, dá o que pensar. Desde este que é o segundo livro do poeta, editor e tradutor brasileiro Fabio Weintraub, é seguro dizer o grão de sua voz (cuja singularidade definiu-se nos poemas de 2002 e veio refinando-se, com expansões e variações, de lá para cá) coloca-se entre as poéticas de grande interesse no mundo lusófono. Vinte anos após a aparição do livro, vencedor do prêmio Casa de Las Américas, como que numa temporalidade circular, parece que o instantâneo do real apresentado pelo livro se repete e atualiza. O cenário tantas vezes desolador que atravessa muitos dos seus poemas impõe-se novamente como paisagem dominante no Brasil: ferros-velhos multiplicam-se; famílias inteiras amontoam-se nas ruas, muitas delas recém-expulsas de suas antigas casas; doença e desamparo crescem e são mais uma vez as marcas de um tempo de crise e desagregação social. A visão de corpos transtornados, imagens tão comuns na poesia de Weintraub, é, mais uma vez, inevitável. Os sinais de recuperação do país são lentos, e talvez ainda demore muito para que o estrago causado pelo avanço do capital predatório da última década seja – se é que será – reparado.

Depois de um período de crescimento econômico e redistribuição tímida da riqueza, tempo materializado em programas assistenciais de renda mínima e algum investimento em educação e infraestrutura, o país mergulhou em novo ciclo de destruição e autofagia, coroado, mais recentemente, pelos horrores – de escala planetária e de feições mortíferas muito particulares no Brasil – da pandemia da Covid-19 e da ascensão política da extrema direita. O empobrecimento geral, os preços em alta e a enorme massa de desempregados, além da violência urbana e dos apagões bastante simbólicos dos últimos anos do longo governo Fernando Henrique Cardoso – matéria impura sobre a qual, num primeiro momento, ergueram-se os versos curtos e de corte seco, a miríade de imagens a um só tempo corriqueiras e terríveis (às vezes docemente nostálgicas) e a graça desconcertante da primeira poesia de Fabio Weintraub – surgem de novo no horizonte, ganhando agora, no entanto, contornos ferozes.

Não se trata aqui de estabelecer, a partir de *Novo endereço*, livro por todos os motivos central para o autor e para a lírica brasileira do novo século, linhas de continuidade precisas entre as práticas neoliberais desastrosas daqueles anos e a ascensão atual do fascismo que quer corroer por dentro a democracia e as instituições sociais brasileiras – avançando, para fragilizá-las, sobre as redes de proteção e de inclusão dos mais pobres em primeiro lugar. Nem mesmo estabelecer que os poemas são tão somente espelhos baços de um momento histórico conflituoso. A equiparação total entre esses dois conjuntos de anos é impossível, ainda que a sensação, no presente, de um retorno espectral persista. Cabe assinalar certas diferenças essenciais, notando, de todo modo, como a poesia de Weintraub (em *Novo endereço* e nos livros posteriores, vindo até o mais recente *Quadro de força*) foi capaz de captar, em antecipação, o que antes eram latências e agora são traços determinantes da realidade brasileira e de boa parte das sociedades capitalistas.

Hoje não há mais, a rigor, emprego: pelo menos não mais como no mundo da grande indústria e das conquistas dos direitos levadas a cabo pelos movimentos sociais desde meados do século XIX. As atividades dos serviços e os sistemas de produção temporários que se impuseram no lugar das antigas relações de trabalho têm levado à precarização e à fragmentação extremas da vida, num processo de atomização que não parece ter fim. Cada indivíduo é, nos dias que correm, empreendedor de si, largado à própria sorte sem qualquer tipo de garantia; posto na informalidade, busca arestas no imprevisto, andando

sempre na corda bamba: é o que se vê, de certo modo, no comovente “Pai”, poema em que o contraste dos tempos desvela, por subtração, o dismantelo do presente.

A guerra civil em curso no país não mais opõe apenas quadrilhas de traficantes de drogas (a parcela mais visível e brutal dos excluídos) e o aparato policial violentíssimo, com a população pobre de permeio. As águas turvaram-se. O crime organizado ascendeu e agora ocupa o coração do Estado, misturando até o indiscernível os limites instáveis entre a corrupção e as políticas da morte. O princípio esperança que, mesmo residual, abria-se como alternativa naqueles anos iniciais do século XXI (e que está inscrito de modo direto no fim de *Novo endereço* pela citação colhida em Martin Buber, bem como, num paralelo evidentemente desigual, mas talvez por isso mesmo sintomático, na vitoriosa campanha presidencial do primeiro Governo Lula) parece ter-se encolhido e crispado em cinismo e desencanto<sup>1</sup>, talvez como a promessa de felicidade que, projetada idealmente em toda mudança, revelou-se frustrante e dolorosa como em tantos textos do autor, o poema título de *Novo endereço* em primeiro lugar. Há algo mais que se apresenta nesse contraste entre épocas, elementos que poderiam estender a comparação. Uma vibração nova reverbera e acrescenta as angústias passadas. Rer *Novo endereço* é, de certo modo, difícil. Como a sequência da obra poética do autor veio demonstrar, a atualidade do livro é inquietante.

A persistência de um livro de poemas não se dá, como é evidente, tão somente pela aderência de seus temas às urgências da *pólis*. É preciso, antes de tudo, que sua fatura poética seja capaz de escavar o tempo em múltiplas direções, dizendo alguma coisa sobre o passado e o futuro – tanto do mundo social quanto da própria poesia. Nesse sentido, voltar a *Novo endereço* duas décadas depois de seu lançamento e da premiação que o distinguiu no cenário latino-americano permite observar com cuidado certos mecanismos internos do livro, nos quais movimentam-se, bem incrustados, os sentidos históricos das formas ali dispostas.

A leitura minuciosa que o livro faz de determinada configuração social (minuciosa porque sobretudo atenta às margens e aos resíduos, às personagens minúsculas do grande drama que se desenrola ao fundo) plasma-se, no corpo geral dos poemas, em usos muito particulares da linguagem coloquial e na invenção de vozes cheias de *pathos*. À fala comum, reelaborada com cuidado e alguma distância, e também à linguagem do comércio e da baixa publicidade que povoam os poemas vêm somar-se a língua disruptiva da poesia, com seus deslocamentos semânticos, sua capacidade associativa e de surpresa. O poema “Demolidora 3 irmãos” é, nessa direção, exemplar: do verso inicial “vendem-se portas”, de formulação direta e vulgar, colhido certamente em anúncios espalhados pela *waste land* das áreas centrais da cidade de São Paulo, o poeta deriva associações que vão ampliando e dissecando, nas estrofes seguintes, a metáfora original sacada ao fraseado duro da metrópole: a casa mutilada, antigo abrigo agora esquartejado à vista geral, do qual restou apenas a porta, e que será “despalpebrada vista/fitando/os olhos da rua”, espaço de ruína e “transplante” (Weintraub, 2004, p. 31) (logo da inadaptação e do defeito, e também do exílio, em certo sentido), no qual o aleijão, a ossada e a loucura – imagens humanas e corporais da despossessão e da morte – revelam o sentido absurdo do que antes era apenas mais um anúncio vazio e uma oportunidade de negócio na destruição.

<sup>1</sup> Contribuí para isso, sem dúvida, a emergência climática que naqueles anos não se afirmava do mesmo modo. Ela coloca o mundo num estado de apreensão e paralisa ao desvelar o tempo presente como uma espécie de lento apocalipse, cujo fim parece certo, mas cujos desdobramentos ainda são, pelo menos em parte, desconhecidos.



Nas vozes que se dispersam nos poemas, o lamento ou o ridículo individual está sobrecarregado de forças e sofrimentos muito mais amplos, ligados tanto à condição de classe dos personagens quanto a remissões ao mito ou a elementos pulsionais. O dado teatral desses poemas multiplica as máscaras e afasta o confessionalismo e a expressão solipsista. Numa lírica profundamente humana e singularizante, afeita à observação da intimidade desde o ângulo interno ou a cena particular, o efeito de objetividade é notável. Verdadeiro paradoxo: quanto mais rente à pele (ou à alma) dos sujeitos a que se volta, mais impessoal, em certo sentido, a poesia de Weintraub vai ser. A estrutura paratática e muito enxuta da abertura de “Por trás”, por exemplo, ilustra, talvez, essa mistura entre proximidade e distância. A rispidez de muitos versos contrasta fortemente com a perscrutação solidária (a escuta, se poderia dizer) do sofrimento da personagem, a força de comoção do olhar que se lança, junto ao da mulher, para o taxista morto em serviço. O tom frio da descrição final, algo aparentada ao relatório da medicina legal, só vem acentuar a ambiguidade: a objetividade dos termos anatômicos da última estrofe desfaz-se na imagem final, na qual o inusitado da construção verbal como que ecoa a tristeza (entre o desespero e a resignação) da viúva: “Repuxando o rosto/o tiro na cervical/varou a jugular/o esvaziou pela boca” (Weintraub, 2004, p. 35).

*Novo endereço* mantém ligação ativa com diversos momentos da lírica brasileira (mas não só) do século passado, a partir, principalmente, do *modus operandi* crítico com que a escrita dos poemas se faz. Numa passagem sutil pela tradição brasileira moderna que indicia leituras e pertencimentos, bem como assinala percursos singulares de afastamento e reinvenção, os textos de *Novo endereço* elaboram-se contra o pano de fundo da poesia brasileira contemporânea, reagindo (como parte da crítica, na esteira de Iumna Simon, já havia notado) a certo vezo abstratizante em voga no Brasil no ocaso do século XX. Do mesmo modo, o livro reativa poéticas àquela altura laterais, e que, para a maioria dos autores, não se ajustavam com facilidade. Basta pensar na curiosa síntese que faz Weintraub entre vozes muito diferentes entre si como, por exemplo, Roberto Piva, Duda Machado e Sebastião Uchoa Leite, sobre quem se falará, por um instante, mais a frente.

Basta apenas um exemplo da releitura sofisticada e livre que o poeta faz desses nomes: De Piva, Fabio Weintraub recupera o olhar cáustico sobre a cidade de São Paulo e sua fauna complexa e problemática. Sem se fixar nos versos longos e declamatórios, nem na afirmação nietzscheana da potência vital do desejo e da subversão, antes submetendo o caldo discursivo de *Paranoia* ao rigor do ajustamento cabralino, Weintraub, no entanto, detém dessa poesia algumas imagens desestabilizadoras e de discreto pendor delirante, nas quais está cifrada a loucura da cidade saturnina que devora sem cessar os seus filhos. A releitura de *Novo endereço* e da poesia que lhe sucedeu permite notar como a procura do autor não se orientava apenas na direção da expressão exata ou do ritmo preciso do verso, marcas de oficina e ateliê. Nos textos do livro estavam postos também a retomada, talvez para toda uma geração de poetas, das possibilidades da experimentação em torno do poema político. A procura formal de Weintraub, como ocorre em tantos grandes poetas, nunca deixou de ser, a sua maneira, consideração crítica a respeito de outras poéticas afins, pertençam elas à tradição ou à cena contemporânea.

O Modernismo de 1922 e de 1930 é lembrança recorrente para os primeiros leitores deste livro, como evidencia Priscila Figueiredo (cf. Figueiredo, 2004) no prefácio à primeira edição, ou ainda Simone Rufinoni em ensaio posterior (cf. Rufinoni, 2013). Bandeira e Drummond são as referências principais: não há como negar a pertinência dessa observa-

ção. No entanto, seria impossível ignorar também que as epifanias eróticas e a defesa orgulhosa do lugar da poesia que marcam de modo indelével a obra de Manuel Bandeira dizem pouco ao poeta de *Novo endereço*, ainda que o aguçado e discreto apuro técnico no trato do verso sejam pontos em comum entre eles, bem como o interesse (de resto comum a boa parte da moderna poesia brasileira, seja ela de maior ou menor calibre) por personagens desvalidos. Por outro lado, o profundo individualismo que subjaz à poesia drummondiana, cujo centro, mesmo no momento de mais intensa participação, é o eu e os seus dilemas interiores (nos quais o mundo social está arraigado e confundido), igualmente parecem dizer pouco à poesia de Weintraub, cuja solução parece antes apontar para a despersonalização das múltiplas vozes e modos de subjetivação do que aos choques íntimos do eu que se retorce entre impasses.

A afirmação da responsabilidade do poeta e da poesia perante o real, por óbvio, vai aproximar os dois poetas, bem como a insistência com que ambos vão representar o esfacelamento de núcleos familiares. Para Drummond é o clã patriarcal e proprietário que se desfaz, deixando atrás de si culpa e ressentimento; para Fabio Weintraub, por sua vez, são as famílias pobres ou parcamente remediadas as que veem, pela falência ou pelo adoecimento, seus laços se estiolarem, esvaídos em dívidas ou lembranças dolorosas. A maldição e o clima fantasmagórico do poeta mineiro dão lugar ao mesquinho e ao ridículo das famílias disfuncionais de Weintraub. Assinalar essas disjunções, dentre tantas outras possíveis, talvez ajude a deslocar (sem negá-lo de todo) certos dispositivos de leitura do poeta até então predominantes. Parece-me mais produtivo pensar que a poesia de Weintraub, em vez de retomar e dar nova tração a elementos do alto modernismo, procurou seus embates fundamentais em outro lugar. Será na trama entretecida muitas décadas depois, no horizonte da poesia ligada à marginalidade e à contracultura, bem como a crise sem fim do capitalismo internacional, com a inflexão trágica do caso brasileiro, que se delineiam os processos que vão configurar, em tensão, os poemas do autor.

A estilização da oralidade típica do registro coloquial-irônico vai ganhar, em *Novo endereço* e nos livros seguintes do autor, fortes traços dramáticos, o que atenuará, em seus poemas, certa fetichização da linguagem das ruas, tão comum na poesia dos anos 1970 quanto em poéticas contemporâneas de forte lastro naturalista. Weintraub parece querer manter-se equidistante delas. Assim como preferiu colocar-se ao longe de certa dicção elevada e grave ainda em voga, aqui e ali, nos seus anos de formação e estreia (a década de 1990), optando pelo traçado conversacional e satírico, além da virulência referencial. No entanto, o foco dos seus versos estará antes na transformação da linguagem coloquial do que em seu arquivamento – aqui, talvez, mais próximo do que procurou fazer Sebastião Uchoa Leite, que respondeu ativamente ao chamado da Poesia Marginal dos anos 1970 – estabelecendo com ela um diálogo tenso e ativo, no qual a agência do poeta se sobrepunha a qualquer tentativa de filiação ou deriva grupal. A capacidade de condensação e embaralhamento de registros da poesia de Sebastião – sua “mistura adúltera de tudo” – também parecem relevantes, bem como o caráter indiscernível que na sua poesia assumem a representação da violência, a especulação filosófica e a notação de caráter crítico ou metacrítico. O rigor na informalidade, o deboche pensante, o apreço pelo grotesco e para a decadência física são alguns dos elementos a aproximar os autores – em que pesem também suas várias diferenças.

A miríade de vozes proposta pela poesia de Weintraub abre-se tanto ao monólogo dramático quanto aos recortes de falas alheias, reunidas e montadas com verdadeira inteligência crítica. Diferentemente, porém, do minimalismo de Francisco Alvim (com quem o

poeta já foi mais de uma vez comparado, e com acerto), que depura retalhos de encontros e conversas cotidianas até reduzi-las à partícula essencial seja da beleza insuspeita, seja da síntese ideológica que são capazes de oferecer, os poemas de Fabio Weintraub procuram acentuar o que há de narrativo e ficcional no texto poético, oferecendo molduras mais amplas que as propostas por Alvim. O poeta não é aquele que tem os ouvidos abertos ao inusitado e ao terrível que cantam ao seu redor, como no caso de Alvim (cf. Alvim, 2004): ele é o que cria cenas breves, faz movimentarem-se, num palco ao rés do chão, os personagens e as vozes que carregam o instante lírico (ou o ataque antilírico). A diferença de procedimentos talvez seja sutil, mas importa.

O momento fixado em seus versos sugere tramas amplas, histórias complexas de que são pinçados apenas os instantes decisivos. E como na ficção, o estranhamento do real sobrepõe-se à sua repetição. A primeira peça do livro, “Mãe”, entre tantas outras, é exemplar disso. Assiste-se a burocracia mover-se no ponto em que a despedida de filho e mãe vai tornar-se difícil. A senhora está “muito triste/ e confundida” (Weintraub, 2004, p. 21), tendo de ser internada. O poema concentra-se nos seus enfeites, talismãs simples dos quais ela não quer se separar. Distantes, nesse aspecto, dos *objets trouvés* de Alvim, muitos poemas de Weintraub revelam, se tomados isoladamente, potencial dramático, se não mesmo romanesco. São vidas e destinos inteiros condensados, numa formulação que não demanda a montagem entre diferentes poemas para a configuração de uma trama qualquer. Cada um dos poemas traz em si, em germe, todo um continente submerso. O equilíbrio entre a suspensão do tempo determinada pela operação poética e o aprofundamento da perspectiva indicado pelo fio narrativo sugerido (que deixa abertos, como numa cena incompleta, o antes e o depois) é um dos elementos-chave aqui.

Como a crítica já destacou antes, a poesia de Fabio Weintraub vai nutrir-se na tradição moderna do estilo coloquial-irônico, produzindo versos simples e mordazes, atravessados pelo riso desconfortável e interessado, sobretudo, no mundo infraordinário das coisas mezinhas e dos fracassos anticlimáticos. Convivem na sua poesia – não só em *Novo endereço*, mas praticamente na totalidade da sua bibliografia<sup>2</sup> – recursos tradicionalmente poéticos, como a rima e certa regularidade métrica, com a consciência violentamente autocrítica da antipoesia. O verso livre, quase sem pontuação, vai de par com metros e cesuras que acenam ao controle de esquemas métricos e rítmicos de outras épocas e poéticas. O despojamento sintático de certos poemas vai se somar a uma precisão vocabular muitas vezes surpreendente, que busca no discurso científico e histórico os seus recursos. Tudo, no entanto, atravessa continuamente pela partição irreconciliável da ironia.

Sem recorrer com a mesma intensidade ao antiilusionismo típico da desmontagem niilista dos antipoetas, Fabio Weintraub, no entanto, elabora em *Novo endereço* e em livros posteriores uma poesia de forte atração pelo chão, ainda que um lirismo concentrado, de emoção delicada e por isso mesmo muito intensa, aflore aqui e ali. Uma poesia regida por um apurado senso de gravidade, isto é, consciente de que é à terra que as coisas (os corpos, os poemas, a matéria do mundo, enfim, grande ou insignificante) devem inelutavelmente voltar. Ora num movimento brusco de queda e desarticulação – e são muitas as formas da queda neste livro – ora em dissolução lenta, cuja figuração pode ser tanto sôfrega quanto

<sup>2</sup> Ver, a respeito, os seguintes livros do autor, do qual excluímos apenas o seu volume de estreia, *Sistema de erros*, no qual, talvez, essas questões não estavam colocadas com a mesma clareza que depois se mostrará: *Baque* (Weintraub, 2007); *Treme ainda* (Weintraub, 2015); *Falso trajeto* (Weintraub, 2016) e *Quadro de força* (Weintraub, 2019).

enternecida, tudo e todos em *Novo endereço* orientam-se para baixo. Evita-se o discurso grandiloquente e apenas com fins satíricos o poeta concede na mobilização de um imaginário elevado e de sentido altivo, como ocorre nos poemas “Do alto” e “Gerenciamento anti-stress”, colocados lado a lado como par temático – procedimento repetido algumas vezes no livro. Em textos como esses a altura é tão somente o prelúdio do mergulho derrisório: a observação desinteressada e distante do comportamento alheio, reduzido a maneirismos e trejeitos codificados (“Do alto”), ou a promoção do assassinato como técnica de relaxamento recomendável (supõe-se) a executivos de alto padrão (“Gerenciamento anti-stress”).

Neste ponto, o peso do chão, reside a força e a originalidade do livro, assim como é aí que a atualidade perturbadora dos seus poemas revela-se como “cápsula mordente” (Weintraub, 2004, p. 59), travo incômodo permanente que emperra tanto a poesia do cotidiano de fórmulas fáceis (que vem corroendo, já há décadas, certo espectro da criação poética atual no Brasil) quanto parte da poesia política que se esboça agora entre nós, preocupada antes em repetir ideias pré-concebidas (por justas que sejam) do que em criar poeticamente novas formas para a linguagem e para o real. Essa vertente da poesia política vincula-se a denúncias e prédicas altissonantes, mas está desligada da negatividade e do potencial explosivo (de beleza ou de mobilização) dos restos, dos cacos, dos refugos, humanos ou não, da sociedade pós-industrial. A fim de dar breve destaque ao compromisso com o mundo baixo (e ao estilo baixo) que na poesia de Weintraub tem lugar, propõem-se, a seguir, notas curtas em tornos de imagens ou sintagmas aglutinantes desse pendor para o chão.

## **gangrenas, engrenagens**

Homens e coisas confundem-se na poesia de Fabio Weintraub, irmanados pela preferência do poeta em fixá-los no momento de sua destituição fisiológica. À velhice e à degeneração provocada pelas enfermidades corresponde, em justaposição, a corrupção da ferrugem e do desmantelo. Os corpos abandonados em asilos e sarjetas (“Mãe”, “Náufrago”, “Noite”, “Sequência”, entre outros) são como *junkyards* ou lojas topa-tudo que se espalham no livro (“Calçada”, “Demolidora 3 Irmãos”, “Ferro-velho”): neles depositam-se os restos indesejados e de pouco valor, e ali, em suas dependências, vai começar o trabalho de liquidação final, dispersão última que a morte ou a reciclagem (paralelo irônico) vêm fazer. A quase rima que se estabelece entre “gangrenas” e “engrenagens”, na verdade um jogo anagramático proposto pelo poeta, não busca apenas a equivocidade sonora e visual que produz curto-circuito na percepção do leitor, alinhando palavras e sentidos distintos. A aproximação entre as palavras é fusional, e sugere o apodrecimento do mundo: irremissíveis, o tempo e o espaço, a natureza e a História, conjugam-se em entropia. O homem enferruja e descasca, enquanto casas e peças mecânicas são mutiladas, perdem dentes, sangram. Alienação e humanização confundem-se, produzindo efeito poderoso de intercâmbio e comunicação.

## **vênus anadyomène**

Nicanor Parra uma vez disse que os poetas haviam baixado do Olimpo (cf. Parra, 2006), senha para a sua defesa da antipoesia como o destino da lírica em nossos tempos. Seguindo



uma trilha tão antiga quanto a própria poesia lírica, e que terá nos raias da Modernidade poética europeia lições exemplares em Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, Weintraub faz baixarem ao nível da rua e da pobreza sórdida, numa série de poemas deste *Novo endereço*, deuses e mitos. A própria inocência das histórias infantis também será pervertida, ainda que com doçura notável: a prostituta envelhecida de “Cinderela” perde quase todos os seus encantos, “órfã de fadas” (Weintraub, 2004, p. 51), mas mantém ainda o sorriso em desafio – a descida à terra da personagem não será, como se vê, uma maneira de pura degradação: o chão é também a medida última da alegria. Nesse poema, como em alguns outros (“Prometeu”, “O calcanhar de Vênus”, mesmo “Conspiradores”, em certo sentido), o poeta irá reafirmar ambigualmente o lugar e o sentido da queda: as ameaças e dores estão à espreita, sejam “os bifões” arrancados pela “pedicure podricalha” (Weintraub, 2004, p. 55) que maltrata os pés da deusa menor e profana, seja o desamparo da família entregue às “garras/ da Providência” (Weintraub, 2004, p. 49), que o Prometeu alcoólatra não vislumbra como castigo por roubar continuamente à cachaça seu fogo diminuto. No entanto, a mesma força que atrai ao solo é aquela que humaniza, pelo ridículo, os deuses e os portadores de segredos, tornando-os simples e mortais. A precariedade do humano, enfim, é a única métrica que interessa, e por ela são revistos mitos e personagens, restando a eles, tudo somado e tudo medido, um destino talvez menos terrível (posto que atravessado por algum desejo, orgulho e vaidade) do que aquele reservado a outras vidas presentes no livro.

## pequenas humilhações diárias

Escovar os dentes, não ter mais os cabelos, tentar desencravar a unha do “dedão meio gorducho” (Weintraub, 2004, p. 49). Atividades e situações corriqueiras abundam na poesia de Fabio Weintraub, muitas vezes configuradas de modo ambivalente: algumas vezes são a ponta da tragédia, deixando ver, nas dificuldades inerentes que passam a oferecer, o aspecto grave da despossessão de si a que foi reduzido um indivíduo. Outras, no entanto, são a faceta mais sarcástica dessa poesia que ora solidariza-se com os desafortunados, ora deles se afasta pelo riso e pela ironia. É o que ocorre em “Montepio”, “Vice-versa”, “Castanho” e outros textos, nos quais o cuidado de si é grotescamente comparado às operações de guerra ou mesmo à escrita da poesia. Em ambos os casos, nota-se o efeito rebaixador do símile, que quer não só apresentar as vicissitudes laterais da doença ou da imperícia pessoal, mas também, e principalmente, recolocar as tópicas consagradas do sublime e da elevação estilística ao rés do chão, num exercício antilírico de grande efeito profanador, no sentido que Giorgio Agamben empresta ao termo (cf. Agamben, 2007): profanar é dessacralizar, restituir ao contato das mãos humanas, recolocar, em sentido político, as imagens, objetos e discursos (se se pode dizer assim) que antes estavam segregados pelo uso restrito e sagrado, o que equivale dizer engessado e preso ao lugar-comum: profanar a guerra e a poesia, assim como a saúde e o corpo, são formas de torna-los novamente matéria do pensamento e imagens sensíveis capazes de escapar ao torniquete do clichê e da banalidade.

## flor de pano

Num dos poemas mais tocantes de *Novo endereço*, o herdeiro de uma pequena fábrica de guarda-chuvas recorda como os pombos, essas pequenas aves pestilentas, foram capazes de lançar ao chão o teto de boa parte das instalações. ‘Acarteladas’ (Weintraub, 2004, p. 63) no alto do galpão (a expressão militar confere maior ironia à cena), elas pesaram sobre as estruturas até fazê-las ruir, destruindo a capacidade produtiva e reduzindo o negócio a proporções ainda mais desvantajosas do que o sujeito lírico dá a entender que recebeu do pai – ele que confessa, com tristeza, nunca ter desejado herdar a propriedade, sonhando para si, provavelmente, uma vida menos opaca. O lamento do patrão frustrado poderia apenas soar patético, como de fato soa em parte, não fossem as lembranças que os personagens principais do poema (“Os pombos”) trazem em redes de associações, ou a formulação da imagem precisa da beleza simples e depauperada, mas nem por isso menos eficaz.

Os pequenos pombos do romance de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (cf. Bolaño, 2004), devorados por falcões treinados para a predação impiedosa, repercutem indiretamente aqui, pelo menos para este leitor de 20 anos depois, bem como o ainda mais antigo *Uccellacci e Uccellini*, filme de Pier Paolo Pasolini, que opõe também pássaros e gaviões. Nesses dois exemplos persiste a sombra da tragédia e as aves, nesses trabalhos, descolam-se do clichê religioso (segundo o qual são símbolos de concórdia e paz) e das infestações urbanas. São novamente seres frágeis, pequenas criaturas mortais. De volta ao poema de Weintraub, se pode observar como as pombas indiciam a decadência da fábrica tanto quanto a apatia do pai, ambos acossados por forças (a natureza competitiva e predatória do mundo capitalista) muito maiores do que as suas parcas capacidades. A resignação do gesto paterno e a menção ao “gato magro e disposto” do último verso trazem toda uma carga melancólica e emotiva ao texto, dado o sentido de derrota miúda, mas irremediável, que vão simbolizar.

A “flor de pano” que as “costureiras seguiram cosendo/no esqueleto aramado” (Weintraub, 2004, p. 63) é a tradução talvez mais feliz dos momentos de lirismo amargo que despontam nos poemas de *Novo endereço*. Trata-se, é claro, de um lirismo menor, atado ao que é fugaz e humilde, restando, quase sempre, objeto de nostalgia, uma vez relacionam-se, quase sempre, com o que está definitivamente perdido. É a matéria-prima da elegia o que aqui se coloca. As lembranças do menino que deitava a cabeça no banco do “velho e bom *batmóvel*” (Weintraub, 2004, p. 75-77), um carro antigo que guarda em si, como uma fotografia perdida, as sensações de um tempo de plenitude encerrado. Exceções ao imaginário geral da perda são as expedições eróticas ao corpo amado de “Laboratório”, ou ainda o exercício amoroso de “Contrabando”, no qual descreve-se como é duro e doce dividir a cama com um corpo grávido. Esses poemas assimilam, a seu modo, a beleza singela da “flor de pano” (Weintraub, 2004, p. 63), numa recordação bastante interessante, para o leitor desse livro tantas vezes áspero, dos efeitos muito poderosos de um lirismo orientado para a terra e para o que, junto a ela, pode crescer.

## ruínas móveis

A desolação dos que perderam tudo e ainda assim têm de continuar é uma das tônicas centrais, se não a mais relevante, dentre as que se esboçam em *Novo endereço*. A questão do exílio



ronda o livro e faz ecoar em toda a sua composição o desenraizamento que, desde a paradigmática diáspora judaica no mundo antigo, parece marcar a sina dos derrotados da História, sejam eles um povo arcaico e vencido, sejam eles o renovado exército de miseráveis que se espalham pelas ruas das grandes cidades da periferia do mundo. A respeito de *Treme ainda*<sup>3</sup> (2015), outro livro decisivo na paisagem poética de Weintraub, o poeta português Manuel de Freitas falou em “elegias exemplares” (cf. Freitas, 2015). O diagnóstico valeria igualmente para *Novo endereço*, bem como – elemento sintomático de uma afinidade profunda entre os autores – para boa parte da obra do próprio Manuel de Freitas (com destaque, talvez, para os últimos livros do poeta, numa série interna que tem em *Ubi sunt*<sup>4</sup> uma referência possível) que acrescentaria, no entanto, ao universo do poeta brasileiro uma dimensão autobiográfica e apática aos ambientes socialmente desolados do outro.

A mesma força reflexiva e melancólica das pequenas elegias de Weintraub é a mesma que atravessa muitos poemas de Freitas, que, no entanto, identifica-se mais claramente, de modo projetivo, com o mundo que se esvazia ao seu redor. A posição do poeta (mesmo em seu jogo de máscaras e vozes) em Fabio Weintraub é crítica e distanciada, pendular em certos momentos em relação aos personagens decaídos que observa. O poema que leva idêntico título, “Novo endereço”, como já foi ressaltado pela crítica, aponta para a figuração de um exílio sem volta ou conciliação, no qual haverá sempre “uma dor qualquer na novidade/um cheiro ruim misturado/ao de tinta nova” (Weintraub, 2004, p. 111). Essa condição de perda esboça-se em quase tudo o que vai nesses poemas, refratando-se em diferentes direções. O tigre que devorou a própria pata (de fome, susto ou angústia em meio às bombas que caem na cidade de Belgrado numa noite de terror) convive atônito com a mutilação autoinfligida, ainda que inconsciente, assim como o tratador que cuidava dele e agora não sabe mais o que fazer. Ambos estão destituídos de sua anterior inteireza, e essa condição fragmentária os definirá a partir daí. A guerra interceptou-os, o chão que tudo dissolve é o seu destino comum. Sua nova condição de existência pós-trauma é diminuída, impotente, aberrante: decaída, enfim.

O corpo maquínico da prostituta que não se lavará vai sendo dia após dia (é o que se sugere) despedido de suas energias, apenas reproduzindo um comportamento padrão. Reduzida à apatia e ao agradecimento convencional, a personagem como que perde um pouco de si a cada encontro. Essa lógica da perda poderia definir, em certo sentido, as mulheres que sobrevivem aos parentes mortos em “Por trás” e “Barrabás”. Ambas, viúva e mãe, deixam algo de si nos caixões abertos que os poemas, de relance, apresentam. Os corpos que o tiro matou em serviço, ou que “a polícia acertou” (Weintraub, 2004, p. 37), sufocam a vida que resta aos sobreviventes. Os personagens e vozes a quem falta algo, que se arrastam para inventar o futuro ainda aberto, colocam-se como testemunhas de pequenas catástrofes, sujeitos (dotados ou não de linguagem) obrigados a suportar, num plano individual, o peso de uma história trágica irremissível. São os sujeitos com os quais procura falar a poesia de Fabio Weintraub, e a partir dos quais o poeta procura inventar a sua linguagem – uma linguagem também chã, de certo modo também arruinada, ainda que, em alguns momentos, capaz de encantamento e surpresa.

<sup>3</sup> WEINTRAUB, Fabio. *Treme ainda*. São Paulo: 34, 2015.

<sup>4</sup> FREITAS, Manuel. *Ubi sunt*. Lisboa: Averno, 2014.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVIM, Francisco. *Poemas 1968-2000*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BOLANO, Roberto. *Noturno do chile*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FIGUEIREDO, Priscila. Apresentação. In: WEINTRAUB, Fábio. *Nueva dirección/Novo endereço*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- FREITAS, Manuel. [Orelha do livro]. In: WEINTRAUB, Fábio. *Treme ainda*. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- PARRA, Nicanor. *Obras completas & algo +* (vol. I). Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2006.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. Desvalimento e suicídio: aspectos da lírica de Fabio Weintraub. In: REDONDO, Tercio; RUFINONI, Simone Rossinetti (org.) *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin Editorial, 2013; p. 135-176.
- WEINTRAUB, Fabio. *Nueva dirección/Novo endereço*. Trad. Lourdes Arencibia. São Paulo: Nankin Editorial; Juiz de Fora: Funalfa; Havana, Cuba: Casa de Las Américas, 2004.

*Varia*

# O baile de máscaras: narrador e autor em *Bufo & Spallanzani*

## *Masquerade: narrator and author in Bufo & Spallanzani*

**Fernando Henrique Crepaldi  
Cordeiro**

Universidade Estadual do Paraná

(UNESPAR) | União da Vitória

| PR | BR

fhcc2001@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9742-7953>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma leitura das funções de narrador e de autor em *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca. Para tanto, partiremos da análise das diferentes funções que cabem a Gustavo Flávio na obra, uma vez que, além de ser um dos protagonistas e o narrador, ele constantemente interrompe a narração com comentários acerca de temas como a literatura, a escrita, o mercado cultural, entre outros, o que o aproxima da noção de autor, conforme Tacca (1983). O próprio Flávio, além disso, nos é apresentado como escritor de romances e, mais especificamente, produz uma narrativa homônima a de Rubem Fonseca. Em contrapartida a esse personagem-autor, verificamos a presença de uma outra imagem de autor que sub-repticiamente envolve todo o romance. Essa outra imagem de autor assombra a narrativa e tem seus contornos mais bem delimitados quando se verifica uma ironização de Flávio, enquanto narrador/autor. Essa idiosincrasia da narrativa fonsequiana ganha relevo quando discutimos um aspecto postulado pela crítica sobre o processo narrativo do autor brasileiro. Referimo-nos à ideia de Antonio Candido (2000), e também desenvolvida por Mazzaferro (1984), de que as obras mais instigantes de Fonseca seriam aquelas em que o discurso do narrador/autor abre espaço para a narração de personagens pertencentes às camadas sociais menos privilegiadas, numa espécie de “abdicação estilística”. Por outro lado, para Candido, narradores como Flávio, que pertencem à classe social de Fonseca, se relacionariam a obras menos interessantes.

**Palavras-chave:** narrador; autor; Rubem Fonseca.

**Abstract:** This work proposes a reading of the narrator and author roles in *Bufo & Spallanzani* (1986), by Rubem Fonseca. In order to do so, I will analyze the different functions of Gustavo Flávio. One of the protagonists and narrator of the novel, he constantly interrupts the narration to comment on topics such as literature, writing, the cultural market, among others, which brings him closer to the notion of author, according to Tacca (1983). Furthermore, Flávio introduces himself as a writer of novels who is specifically composing a narrative with the same title as that of Rubem Fonseca. In contrast to this author-character, there is also the expression of another author image that surreptitiously involves the whole novel. Such image “haunts” the narrative and has its contours better defined when Flávio, as narrator/author, is ironic. This idiosyncrasy of the Fonseca narrative is highlighted when I discuss an

aspect postulated by an important critic about the narrative process of the Brazilian author. I refer to the idea of Antonio Candido (1981), also developed by Mazzaferro (1984), that the most instigating works by Fonseca would be those in which the narrator/author discourse enables the narration of characters who belong to social strata less privileged, in a kind of “stylistic abdication” way. On the other hand, for Candido, narrators such as Flávio would relate to less interesting works for belonging to Fonseca’s social class.

**Keywords:** narrator; author; Rubem Fonseca.

## 1 Introdução

Uma das perspectivas para a abordagem de *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca, é o enfoque dos processos pelo qual o narrador dispõe sua história. É também, entretanto, uma das que vêm suscitando divergências entre aqueles que se debruçaram sobre o romance do escritor brasileiro. Desse modo, em nossa análise, procuraremos, a partir de duas postulações acerca da narração nessa obra, uma apresentada por Petar Petrov (2000) e outra por Vera Lúcia Figueiredo (2003), verificar as peculiaridades, as sutilezas, os artifícios e os subterfúgios da instância narrativa no texto de Fonseca.

Ao analisar a composição de *Bufo & Spallanzani*, Petrov (2000, p. 186) destaca como a “[...] linearidade na ordenação dos eventos apresenta-se transgredida”, pois, às vezes, capítulos inteiros não contribuem para o desenvolvimento da ação, daquele que seria o eixo central da narrativa, ou seja, a história da investigação da morte de Delfina Delamare. Cria-se, dessa maneira, o que o estudioso chama de “*desconstrução espaço-temporal*”, com a introdução de “[...] acontecimentos situados num tempo difuso no presente ou no passado, cujo teor subjectivo contrasta com a objectividade que preside à intriga da investigação do crime” (p. 187-188). Ainda segundo Petrov, a história da investigação “[...] surge mediatizada por um narrador externo” (p. 188), sendo sua ordem lógica e temporal constantemente perturbada pela distância presente entre o “tempo do discurso e o tempo da história”.

Figueiredo (2003, p. 89-90), por sua vez, ao privilegiar a maneira como, no romance, se articulam elementos que remetem ao gênero policial, à autobiografia e ao romance realista do século XIX ressalta que “[...] a opção pela primeira pessoa em *Bufo & Spallanzani* significa colocar-se além da convenção romanesca, remetendo a narrativa para a ‘falsa naturalidade da confidência’” (p. 107), destacando a presença de Gustavo Flávio enquanto personagem-narrador. Contudo, como a crítica brasileira sugere, esse recurso não deve ser entendido como uma volta ao “[...] tipo de relato autobiográfico que deu sustentação à subjectividade moderna, que permitira ao sujeito constituir-se como pensamento singular e interioridade” (p. 107), pois, nota-se, nessa obra de Rubem Fonseca, uma problematização da noção de sujeito que a aproximaria daquelas narrativas pós-modernas que, nos termos de Tânia Pelligrini (2001, p. 61), veem o “eu” como “[...] uma identidade descartável ou combinatoria” com a recorrente insistência em sua natureza fluida ou fragmentária, tornando-o

incerto e frágil. Figueiredo destaca também o modo como esse narrador coloca-se próximo da trama romântica que envolve a personagem Delfina Delamare, uma vez que, ao se tornar amante dela, Gustavo Flávio acaba por compartilhar “[...] em alguma dimensão, o bovarismo de sua personagem e não consegue vencê-lo, afastando-se da lição de Flaubert, cujo narrador resiste heroicamente à atração que Mme. Bovary exerce sobre ele.” (Figueiredo, 2003, p. 94).

As duas leituras colocam em relevo uma das principais características da narração no texto de Fonseca: a tensão criada a partir do confronto entre as noções de subjetividade e de objetividade relacionadas tanto aos intertextos mobilizados quanto aos procedimentos narrativos. Uma questão que desponta na contraposição entre essas duas interpretações do romance, no entanto, é a indicação, por um lado, de um “narrador externo”, por Petrov, e, por outro, de um personagem-narrador, por Figueiredo. Essa discrepância, segundo nos parece, está relacionada ao papel desempenhado por Gustavo Flávio, que acumula as funções de personagem, narrador e autor (a partir de agora “personagem-autor”), tendo em vista que se introduz explicitamente no texto, por um lado, como o escritor de *Bufo & Spallanzani* e, por outro, como uma instância que, ao comentar a narrativa, assume as funções que seriam próprias de um autor, segundo Tacca (1983). Antecipamos, contudo, que, em conformidade com o que propõe Figueiredo, é este narrador autodiegético que predomina em todo o trecho e, portanto, é o seu trabalho que nos interessa perscrutar.

## 2 O baile de máscaras

*Bufo & Spallanzani* é composto por cinco partes, “I – Foutre ton encrier”, “II – Meu passado negro”, “III – O refúgio do Pico do Gavião”, “IV – A prostituta das provas” e “V – A maldição”, divididas em um número variável de capítulos, 6, 2, 1, 3 e 8, respectivamente. Essas distintas partes e capítulos abrem espaço para diferentes modulações da voz narrativa das quais gostaríamos de assinalar o caráter paradigmático e contrapontístico dos dois primeiros capítulos de “Foutre ton encrier”<sup>1</sup>.

No capítulo que abre o livro somos recepcionados por um texto em formato epistolar em que o locutor, um romancista denominado Gustavo Flávio, relata seus sonhos, seu relacionamento com uma mulher referida como Mme. X e fala sobre a sua escrita. O capítulo 2, por sua vez, é narrado, a princípio, por uma voz impessoal. Estabelece-se, aqui, um primeiro confronto entre a subjetividade presente na carta pessoal de um escritor a uma amiga/amante (tratando de suas angústias, paixões, etc.) e a pretensão de objetividade de uma “não pessoa”, que, de início, narra os fatos como um “simples” observador. Nesse sentido, talvez, se pudesse falar de um “narrador externo”, conforme propõe Petrov, contudo, não tarda muito para que aquela voz em primeira pessoa (a da carta) irrompa na narrativa, apontando para o fato de que, mesmo quando camuflada, estará sempre presente no romance:

Guedes procurou na lista telefônica o nome Gustavo Flávio mas não encontrou. O telefone que eu usava não estava no meu nome; de qualquer forma eu não o atenderia. (Fonseca, 1985, p. 22).

<sup>1</sup> “fode teu tinteiro”, tradução de Piere Angarano (Vargas Llosa, 1979, p. 157).



Estávamos no meu escritório, eu e o tira, um grande salão de paredes totalmente cobertas de livros. Não respondi logo. Estava vendo se descobria que tipo de pessoa era o policial à minha frente. (p. 22).

A contraposição entre as duas sentenças iniciais do primeiro fragmento citado ilustra a tensão que vai de uma narração impessoal até a irrupção da voz em primeira pessoa que parece se dirigir diretamente ao leitor. O procedimento explicativo (de explicitar que Guedes não encontrou seu número de telefone porque ele não tinha telefone em seu nome) é uma das marcas registradas de Gustavo Flávio enquanto narrador. É significativo que apareça como uma espécie de justificativa ao leitor, como um esclarecimento, porque, em certa medida, faz ecoar o recurso utilizado no primeiro capítulo, ou seja, a presunção de um leitor a quem o narrador presta contas, impondo-se como um indício da importância que se dá à figura do leitor no relato. Entre os dois trechos citados, entretanto, há uma diferença fundamental: no primeiro, Flávio está longe de Guedes; no segundo, ambos estão no mesmo ambiente. Trata-se de uma distinção sutil, mas cuja relevância, em termos de enunciação, é significativa, não fugindo ao crivo de Gustavo Flávio:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. (Fonseca, 1985, p. 22).

Esse trecho revela um dos papéis, além de narrador e de personagem, que cabem a Flávio no romance de Rubem Fonseca: o de autor. Entendendo-se a noção de autor, a partir das formulações de Tacca (1983, p. 18), como aquela voz responsável por tudo aquilo que está à margem da “linguagem estritamente narrativa”, ou seja, as “[...] dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar ‘intrusões’”. Trata-se, no fragmento acima, de um momento em que a voz de Gustavo Flávio surge para comentar um recurso de sua narração e, desse modo, chama a atenção para o modo como o relato vai se construindo. Ora, o que está em foco aqui é a divisão do saber. A reflexão do personagem-autor, por um lado, desestabiliza a própria escolha do foco narrativo por meio do seguinte questionamento: quais são os limites de percepção que a eleição de um narrador-personagem implica para a narrativa? Por outro lado, dá relevo ao processo de ficcionalização presente em todo o relato, mas, especialmente, no seu, colocando em xeque o tom “confessional” que se expandira desde o primeiro capítulo do romance. Esses dois aspectos (a problematização do discurso do narrador/autor e o questionamento do tom confessional), intimamente relacionados, são fulcrais na composição de *Bufo & Spallanzani*, cabe desdobrá-los.

Quanto ao primeiro ponto, a narração que se cinge à perspectiva de um personagem está geralmente relacionada a uma série de “restrições”. O questionamento do personagem-autor indica que o seu cunho testemunhal deveria estar vinculado à visão do lugar onde se encontra o personagem/narrador, limitando, portanto, o seu conhecimento e a sua perspectiva. Esse ideal de restrição, no entanto, é descartado pelo personagem-autor que se autoriza o privilégio de narrar mesmo aqueles fatos que não presencia. Entretanto, o recurso a essa forma de narração tem outros efeitos, em especial em Rubem Fonseca, que utiliza amplamente tal procedimento.

Ao comentar a contística do escritor, Antonio Candido (2000, p. 213) aponta que o uso da primeira pessoa, principalmente quando o narrador pertence às camadas socialmente menos privilegiadas, atua no sentido de, em suas palavras, “[...] confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira”. A afirmação do crítico brasileiro coloca em foco, portanto, o modo como, ao se utilizar da narração em primeira pessoa, a obra de Rubem Fonseca promove um apagamento da voz (e do estilo) do autor em função da premissa do discurso do narrador/personagem. É como se, conforme propõe Silvia Mazzaferro (1984, p. 93-94), sua obra estivesse “[...] cedendo irrefutavelmente o registro às diversas vozes narradoras e outorgando a cada uma completa posse sobre o discurso e absoluto domínio estilístico. E quanto mais o narrador se apossa do registro, sujeitando-se a si, mais o autor dele se ausenta”. Essa visão, compartilhada pelos estudiosos, implica a ideia de que o estilo do escritor brasileiro é justamente a sua capacidade de se entregar ao estilo de seu narrador, num paradoxal movimento em que o apagamento se transforma em indicação do seu estilo ou, como quer Mazzaferro, no “[...] mais produtivo instrumento de formalização estética de sua visão de mundo.” (p. 94).

Todavia, na leitura de Antonio Candido (2000, p. 213) sobre as narrativas de Rubem Fonseca insere-se uma objeção: “[...] quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair”. Essa é a situação de *Bufo & Spallanzani*, obra que segue, nos termos de Ângela Prysthon (1999, p. 17), a tendência da obra de Rubem Fonseca nos anos 80 de apresentar personagens que “[...] já não são os bandidos ou delegados de classe média [...] – eles continuam aparecendo, mas de forma menos ubíqua –, mas escritores, fotógrafos, cineastas”.

Nesse romance, conforme já afirmamos, o narrador é justamente um escritor que, segundo nos parece, não somente exerce sobre a narrativa um completo domínio estilístico (ao mesmo tempo em que, portanto, confirma o estilo de Fonseca), como dramatiza essa sua posição ao insinuar-se como autor do romance. Em outros termos, um dos elementos fundamentais *Bufo & Spallanzani* é o fato de Gustavo Flávio se destacar tanto como narrador quanto como personagem-autor, trazendo para o texto não somente a sua “dicção” ou estilo, mas também as suas reflexões e perspectiva. Desse modo, o narrador, “apossando-se do registro”, faz com que o autor, em certa medida, se ausente dele.

Nesse sentido, *Bufo & Spallanzani* introduz uma complexidade adicional a essa questão. Por um lado, portanto, como acontece em muitas de suas narrativas, o estilo de Rubem Fonseca está interligado a essa abdicação estilística que implica o apagamento da imagem do autor. Por outro, encontramos a presença explícita da figura de um autor (o personagem-autor), Gustavo Flávio, cuja caracterização exagerada, caricatural, como um escritor pretensioso, pomposo, vaidoso, é oposta a que reconhecemos como tipicamente fonsequiana. Aquele autor, nos termos de João Adolfo Hansen (1997, p. 9), surge ligado um “verniz cultural, de literatice autoparódica” que se destaca por um discurso em que “Tudo o que diz é ‘pseudo’, citação ‘fake’”. A partir do contraponto entre essas duas imagens de autor (a que se apresenta ostensivamente e a que se esconde), introduz-se na narrativa um viés irônico que leva à percepção de como essa segunda imagem de autor (a escondida) paira como uma sombra sobre a narrativa, sem, no entanto, surgir explicitamente.

Em certa medida, portanto, a percepção da imagem do autor está condicionada ao modo como se compõe, no decorrer do romance, a figura de Gustavo Flávio enquanto narrador/autor. Tendo em vista essa questão, chamam a atenção as seguintes passagens:

Mariazinha e Siri passaram a morar no meu apartamento. Estavam provisoriamente na casa de amigos em Santa Teresa e aconteceu um problema qualquer [...]. Candidamente ocuparam meu quarto, que afinal já não era meu [...]. Ficaram interessadíssimos no que lhes contei. [...] Concordaram entusiasmados. (Fonseca, 1985, p. 122).

Zumbano devia fazer parte da quadrilha! Que idiota eu fora em não ter percebido isso desde o início. E dera a ele o atestado de óbito! (p. 134).

Como definir essas pessoas? Memoráveis? Extraordinárias? Como estava com a caderneta na mão (e como é diferente o que você pensa do que você escreve!), escrevi: *Inesquecíveis e raros — invulgares, miríficos, insólitos? Ou apenas extravagantes — insanus, stultus?* Eram principalmente esbeltos (mais do que garbosos e airosos) com toda a carga sensual que a esbelteza sugere a um gordo monumental como eu. A mulher usava calças compridas, largas, que todavia não escondiam a grossura (grossura não, a solidez roliça) das coxas longas; (p. 149).

A partir da leitura dos dois primeiros trechos ressalta-se o contraponto que eles possibilitam em relação à linguagem considerada típica de Rubem Fonseca, pois sua obra tenderia, segundo a crítica (Tezza, 1997; Candido, 2000), a se opor à eloquência. O que se observa nesses fragmentos, pelo contrário, é uma linguagem marcada pelo uso de adjetivos, advérbios e superlativos absolutos sintéticos, além da presença dos verbos no pretérito mais-que-perfeito que apontam para um discurso menos oral (menos ligado à fala cotidiana), e mais “literário”, isto é, mais rebuscado, mais artificial.

Se os dois primeiros fragmentos citados revelam uma “dicção” mais sofisticada, mais livresca, o terceiro trecho, com seu caráter metalinguístico e mesmo metaficcional, registra o instante em que uma cena aparentemente prosaica (a visão das pessoas que vão tomar a condução para o refúgio do Pico do Gavião) transforma-se em algo diferente por meio do recurso à linguagem que, do ponto de vista do narrador/autor, configura-se como um pretexto para ele destilar sua eloquência. A ênfase, portanto, recai, por um lado, na arbitrariedade do signo linguístico, incapaz de captar a multiplicidade do real, ou, em outros termos, na sua vocação em tornar tudo linguagem, distanciando-se da “coisa em si”; e, por outro, no desvelar de certas convenções literárias, especialmente certo decoro ou pomposidade que por muito tempo as marcaram.

Segundo essa perspectiva, tal linguajar soa como pretensioso porque sua função é fazer o discurso brilhar, só pelo recurso à erudição, independentemente de sua adequação ao contexto, estratégia que pode ser associada à “razão ornamental” (Gomes, 1984), entendida como o amor à frase sonora, à verbosidade, à enunciação pomposa e exibicionista.

Reveladores ainda desse “verniz cultural”, para retomar o termo de Hansen (1997, p. 9), em Gustavo Flávio são dois procedimentos excessivos: tanto a compulsiva referência a autores<sup>2</sup>, cujo objetivo, segundo Ana Carvalho (2010, p. 8), seria demonstrar sua erudição;

<sup>2</sup> Um sumário não exaustivo de referências literárias destaca a indicação de autores como: Tolstói (Fonseca, 1985, p. 7), Flaubert (p. 8, 55, 165, 277), Nabokov (p. 8), Simenon (p. 8, p. 14), Murilo Mendes (p. 10), Saint-John Perse (p. 10), Moravia (p. 11), Rubem Fonseca (p. 13), Maupassant (p. 14), Baudelaire (p. 14, 310), Plauto (p.

quanto o tom explicativo que algumas de suas intrusões deflagram: “A dificuldade nesse tipo de trabalho é saber como conter os loquazes e estimular os lacônicos. Normalmente as pessoas que menos sabem são as que mais falam.” (Fonseca, 1985, p. 20); “Estava se referindo à nossa conversa do dia anterior.” (p. 46), “Ela tinha o hábito de falar com ela mesmo, como se fosse com outra pessoa.” (p. 81).

Ambos os aspectos, sob dada perspectiva, tendem a reforçar uma imagem de autor marcada por certa autoridade. Trata-se de alguém que tem o que falar, que tem conhecimento sobre aquilo que disserta, porém, simultaneamente, o reforçar dessas características tende a apontar para o vazio do seu discurso e para o próprio questionamento da noção de autoria já que seus textos, como o próprio personagem indica, não passam “[...] de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original.” (p. 179). Observa-se, ainda, nesse último trecho, o uso do termo “cozido”, em vez de cosido (costurado), que pode ser interpretado tanto como um deslize do narrador/autor, quanto como indiciador da ideia de que esses diversos textos seriam deglutidos, antropofagicamente transformados, ou ainda diluídos.

Em outro comentário, Gustavo Flávio expõe sua visão sobre o ato de escrever e dá indícios de um certo cabotinismo, contribuindo para a construção de uma imagem soberba: “Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás.” (Fonseca, 1985, p. 199). Essa maneira de pensar parece apostar numa mistificação do escritor associada por Roberto Gomes a um certo ressentimento nos intelectuais que “Julgam-se infelizes, adorando posar, numa anacrônica mística romântica, de seres etéreos e destinados [...] ao sofrimento de não serem compreendidos. O que lhes permite assumir ares de superioridade face à massa inculta.” É esse tipo de posicionamento de Flávio que leva Petrov (2000, p. 192-193) a notar um “[...] distanciamento irônico na problematização do mito criado em torno da excentricidade do artista, cuja activação permite que o escritor seja visto sempre em termos de excepção.” Esse distanciamento, em nossa opinião, está intrinsecamente vinculado à imagem do autor “escondido” que pairando, de maneira camuflada, sobre a narrativa marca a figura do narrador/autor (Gustavo Flávio) como uma espécie de símbolo da alteridade.

Depreende-se, portanto, que, como na obra anterior de Rubem Fonseca, mantém-se, em *Bufo & Spallanzani*, a opção pela narração em primeira pessoa marcada pela abdição estilística (Candido, 2000) em prol do discurso do narrador que impõe o seu estilo ao relato, assumindo o domínio da enunciação. Contudo, essa mesma voz não se limita a ocupar a função de narrador e expande suas possibilidades, afirmando-se, por sua atitude, como um autor, ou seja, uma figura que se permite comentar, questionar, refletir sobre o próprio processo de construção da narrativa. Além disso, coloca-se, efetivamente, como o

---

26), Stendhal (p. 48), Mark Twain (p. 48), George Eliot (p. 48), Voltaire (p. 48), O. Henry (p. 48), Defoe (p. 54), Swift (p. 54), Balzac (p. 54), Victor Hugo (p. 54, 60, 308), Hemingway (p. 58), Cícero (p. 88), T. S. Eliot (p. 140), Walt Whitman (p. 147), Propércio (p. 148), Kipling (p. 163), Genet (p. 163), Kafka (p. 163, 177), Maugham (p. 163), Dostoiévski (p. 165, 259), Shakespeare (p. 177), Joyce (p. 177), Virginia Woolf (p. 188), Bocage (p. 205, 310), Machado de Assis (p. 214, 279), Marguerite Duras (p. 215), Pedro Nava (p. 257), Henry James (p. 257), Conrad (p. 259), Austen (p. 259), Gogol (p. 259), Faulkner (p. 259), Camus (p. 259), Lampedusa (p. 259), Celline (p. 259), Svevo (p. 259), Proust (p. 259), Burgess (p. 259), Borroughs (p. 259), Sade (p. 260), Guimarães Rosa (p. 301), Sófocles (p. 304), Auden (p. 310), Fernando Pessoa (p. 310), Ezra Pound (p. 310), Drummond (p. 310), Graham Greene (p. 311), Blake (p. 331).



personagem-escritor que cria o livro *Bufo & Spallanzani*, homônimo, por tanto, ao que lemos. Esse subterfúgio, por si só, contribui para a identificação entre a imagem de autor e a de personagem-autor levando, justamente, a um apagamento do primeiro. Paradoxalmente, todavia, tanto a presença do personagem-escritor quanto o predomínio do seu discurso, ao afirmar sua posição central na narrativa, acabam por reforçar o caráter artificial desse procedimento e a identificar tal “abdicação estilística” como um recurso que contribui para a conformação do romance. Em síntese, trata-se de uma espécie de jogo de máscaras pelo qual o autor tende, por um lado, a se apagar por detrás da imagem de um narrador/personagem-autor, uma vez que a obra se constrói pela aproximação com o discurso deste; e, por outro, a se permitir um distanciamento crítico e irônico que, ambigualmente, acaba por indicar a sua presença.

Não é acidental, no entanto, que, em *Bufo & Spallanzani*, o posicionamento crítico do autor parece ter como um dos seus alvos preferenciais o ideal de escritor e de escrita elegante, indicando, conseqüentemente, uma atitude semelhante àquela percebida nas obras de Fonseca marcadas pelo “brutalismo” (Bosi, 1997, p. 18), pelo “ultrarrealismo” (Candido, 2000, p. 211), próprio do texto que “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.” A diferença fundamental é que nessas obras o ideal castiço da linguagem é atacado pela criação de um texto que se ergue pela valorização da fala coloquial, cotidiana; enquanto naquele romance, essa crítica se configura a partir da “ironização” da dicção “empolada”, “pomposa” que a caracteriza.

Quanto ao que denominamos, anteriormente, “processo de ficcionalização”, destaca-se o fato de ser um procedimento que tem como uma de suas principais conseqüências a desestabilização do tom “confessional” que o discurso em primeira pessoa parece adquirir. Na realidade, a questão aqui posta é a de um texto que transita entre um relatar que se propõe como testemunhal – uma vez que se trata de uma narração circunscrita, grosso modo, à fala de um sujeito, suas impressões, opiniões e história – e uma perspectiva, a do escritor Gustavo Flávio, que é essencialmente romanesca. Coloca-se em foco, portanto, de um lado, o discurso relativamente objetivo do depoimento, que, paradoxalmente, se funda na subjetividade, numa perspectiva necessariamente pessoal, e, por outro, o subjetivo da ficção que pode simular a objetividade. Um dos meios privilegiados para a percepção dessas nuances é o enfoque da relação entre o narrador e os personagens, em especial a entre Flávio e Guedes, que não apenas favorece o realce de certas características do discurso narrativo (ponto de vista, divisão do conhecimento, intrusão), como revela um constante movimento de aproximação e distanciamento entre narrador e detetive.

Em seu estudo sobre *Bufo & Spallanzani*, Petar Petrov (2000, p. 188) indica que a centralidade de Gustavo Flávio, no romance, “[...] o coloca ao mesmo nível de Guedes, para surgir como um segundo protagonista”. Considerando-se a totalidade do romance, no entanto, fica a pergunta se o que se dá não é o contrário: se Flávio não é, de fato, o protagonista, a figura principal, e o detetive o coadjuvante? A afirmação de Petrov, segundo nossa perspectiva, pode ser vinculada a uma espécie de desmontagem analítica do texto de Rubem Fonseca. A fim de esmiuçar o romance, o crítico separa a intriga propriamente policial de outros episódios – como a história do “passado negro” de Flávio, a viagem ao refúgio do Pico do Gavião, a correspondência com Minolta –, do que resulta a compreensão de que, como geralmente ocorre nos entrecos policiais, o detetive é o protagonista daquilo que Todorov (1970) chama de “história da investigação”.

Partindo desse pressuposto, o comentário de Gustavo Flávio de que não é necessária uma visão onisciente para narrar incidentes e pensamentos que não presenciou, tem um duplo efeito. Em primeiro lugar, surge como uma espécie de explicação cuja intenção é reforçar sua posição de um narrador com visão limitada. Nesse sentido, o narrador/personagem-autor se estabelece como se fosse um “narrador-testemunha” (Leite, 2002, p. 35-36), isto é, um “eu” que, posicionado de maneira marginal no interior da história, observa e dá testemunho direto e mais verossímil dos acontecimentos. Em segundo lugar, carrega consigo o germe de sua própria negação porque, enquanto narrador, falta a Flávio o espírito perdigueiro que marca o trabalho de um Watson ou de um Hastings, que seguem de perto a investigação; optando aquele, ao contrário, pelo uso da imaginação. Aliás, essa postura é marcante no personagem: prefere sempre o conforto ao esforço físico, o que, nesse caso, priva-o da ubiquidade.

Um dos mais significativos procedimentos de reforço da visão limitada do narrador, ou seja, um dos recursos que corroboram a verossimilhança dessa narração é a insinuação de um contínuo processo de inferências. É o que se nota, por exemplo, quando, a dada altura do romance, o narrador reconstitui o dia do detetive: “Guedes passou a tarde na Biblioteca Nacional lendo edições de *O Globo* e de *Jornal do Brasil*.” (Fonseca, 1985, p. 46). Trata-se de mais uma situação em que o leitor pode se perguntar como que, não tendo saído de casa (e não possuindo onisciência), Flávio possui essa informação? A resposta, entretanto, não tarda a aparecer, pois, ao ser perguntado pelo escritor sobre como ele sabia quem era a melhor amiga de Delfina Delamare, Guedes responde: “A vida dos grã-finos está toda nas colunas sociais” (p. 48-49). Institui-se, desse modo, no romance, um arguto jogo com a informação, uma vez que o narrador infere da resposta do detetive que ele andara lendo os jornais à procura de pistas sobre a vítima, antecipando, portanto, na trama, a narração desse acontecimento. Tal atitude indica, também, um evidente processo de manipulação da narrativa por parte de Gustavo Flávio.

Situações semelhantes são evidenciadas nos contextos em que o narrador aponta que Guedes procurou o significado de determinadas palavras no dicionário: “Antes havia passado numa livraria e olhara no Aurélio o significado do vocábulo oncologia.” (p. 20), ou ainda, “Antes procurou no dicionário o significado da palavra bufo.” (p. 27). A inferência (ele sabe o que esses termos significam porque os pesquisou), aqui, parte de outra dedução de Flávio: a de que o repertório linguístico do detetive seria reduzido. Na realidade, trata-se de uma presunção pernicioso do personagem-escritor que pode ser relacionada tanto a um preconceito de classe: “A primeira impressão era de ser um daqueles sujeitos que de tanto comer e beber em pé nos botequins ordinários, junto com trabalhadores, vagabundos, prostitutas e pilantras acaba se sentido irmão dessa ralé.” (p. 23), quanto a mais uma manifestação da tão propalada (e, diríamos, falsa) antipatia que sentia por Guedes: “Guedes deduzira corretamente (tenho vontade de usar o adjetivo “inteligente”, mas a ojeriza que sinto pelo tira não me deixa) que os assassinos que haviam matado Agenor e a mulher estavam também atrás de mim.” (p. 316). A verdade é que, após o erro inicial de supor que Delfina havia se matado, o detetive está constantemente próximo da verdade e suas conclusões tendem a ser certas. Esse é um dos elementos fundamentais do desgosto que Flávio diz sentir por Guedes – sua impertinência. É também um aspecto que intriga o narrador e que o aproxima do policial.

Se a dedução sobre a falta de cultura de Guedes situa-se em terrenos mais movediços, as não poucas intrusões do narrador corroboram a ideia de que, aos poucos, a imagem



do detetive construída por Gustavo Flávio vai se tornando um processo de criação, mais do que de observação. Somos postos diante de um processo de ficcionalização de Guedes, enquanto personagem. É como se o texto chamasse a atenção do leitor para o fato de que o detetive, no romance, é, antes de tudo, uma narrativa sobre o detetive e que, como tal, ela se apoia tanto numa visão particular de Flávio, quanto em certos estereótipos, em certos códigos culturais.

Curiosamente, o próprio Gustavo Flávio, enquanto personagem, se constrói a partir da referência irônica a Gustave Flaubert. Irônica porque marcada pela diferença, como se o personagem de Fonseca fosse o negativo do escritor francês. Um dos pontos fulcrais dessa oposição é o fato de que o autor francês, segundo Mario Vargas Llosa (1977, p. 60), estabelece um método de escrita lento, escrupuloso, obsessivo, sistemático, enquanto Gustavo Flávio é, conforme definição de Vera Figueiredo (2003), um hedonista, incapaz do sacrifício heroico e da disciplina. Outro ponto fundamental que contrapõe essas duas figuras é o posicionamento frente à narrativa.

Por um lado, temos a “teoria da impessoalidade flaubertiana”, concebida como uma tentativa de “[...] não ‘esquecer’ de si mesmo no personagem; procurará guardar uma distância entre ele e sua criatura a fim de melhor compô-la” (Vargas Llosa, 1977, p. 53). Um escritor que afirma: “Quero que não haja em meu livro um só movimento, nem *uma só* reflexão do autor” (Carta [de Flaubert a Louise] de 8 de fevereiro de 1852 *apud* Vargas Llosa, 1977).” Esse ideal de impessoalidade configura-se, em termos textuais, pelo privilégio de uma voz cuja característica fundamental é buscar se tornar invisível. Segundo Vargas Llosa (1977, p. 142), essa voz narrativa caracteriza-se pela tentativa de corresponder à crença de Flaubert de que a imparcialidade do narrador “[...] não se limita ao aspecto ético ou social da história; significa também que não lhe é permitido celebrar as alegrias de seus personagens nem apiedar-se de suas misérias: sua única obrigação é comunicá-las.”

Por outro lado, Flávio mergulha a história na sua subjetividade a partir da escolha de uma narração em primeira pessoa, de uma perspectiva sempre disposta a comentar os fatos e o próprio relato, marcando constantemente a sua presença. A narrativa de Gustavo Flávio apresenta-se como uma espécie de confissão, carregada no aspecto subjetivo, devendo ser entendida como as percepções e o ponto de vista de um sujeito que se introduz no relato e que o submete a apreciações pessoais deixando transparecer seus gostos, suas opiniões, seus comentários. É como se Flávio estivesse de tal maneira concentrado em si próprio que todo o resto se tornasse adjacente, ele é o centro da história.

Interessante, no entanto, que, por meios tão diversos, *Madame Bovary* e *Bufo & Spallanzani* obtenham um efeito similar: o apagamento, ou escamoteamento, do autor. No caso do romance francês, ele se dá tanto pelo recurso a uma voz impessoal, quanto pela sobriedade e abstenção de comentário; no caso do texto brasileiro, pela inserção de um personagem-autor que chama a atenção para si, escondendo (e também mostrando) uma outra presença. No texto de Fonseca, esse jogo de esconde-esconde do autor é, em si, o elemento de distanciamento que expõe o personagem-autor e toda a sua vaidade, pedantismo e presunção.

### 3 Caem as máscaras

O jogo de máscaras em *Bufo & Spallanzani*, portanto, implica o duplo movimento: primeiro, a manutenção de uma estratégia narrativa que marcou muitas das obras de Fonseca: a “abdição estilística”; segundo, aponta para a passagem, nos termos de Ângela Prysthon (1999, p. 9), a uma “concepção de estética pós-moderna”, ligada à dissolução das fronteiras entre cultura erudita e “de massa”, mas também a um momento em que a própria ficção fonsequiana opta pela metaficcionalidade, particularmente nas obras de maior fôlego.

Nesse sentido, buscou-se indicar como a presença ostensiva e determinante de Gustavo Flávio nesse romance ambigualmente tanto colabora para o escamoteamento do autor quanto revela o seu vulto. Em nossa leitura, destacamos que essa fantasmagoria insidiosa do autor acaba por proporcionar uma visão crítica do protagonista, em especial da sua condição de narrador/personagem-autor. Uma das estratégias fundamentais para isso é a construção do personagem a partir da referência irônica a Gustave Flaubert, em especial porque o escritor francês é tradicionalmente relacionado a uma escrita que se quer imparcial, enquanto o personagem do romance fonsequiano prima por se colocar no centro da narrativa, acumulando as funções de personagem, narrador e autor.

Resta saber se a queda de força alegada por Antonio Candido nas narrativas de Fonseca que tratam de situações de sua classe social se deve ao fato de esses personagens serem “chapados” (Tezza, 1997, p. D7) ou se está relacionada a um determinado protocolo de leitura? Isto é, se a impressão de menor potência não se deve ao privilégio que, segundo Haroldo de Campos, o crítico brasileiro confere aos elementos referenciais e emotivos da linguagem, em detrimento dos poéticos e metalinguísticos.

### Referências

- BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 199-215.
- CARVALHO, Ana. A metaficção como estratégia de renovação da forma em *Bufo & Spallanzani*. *Revista Humanas*. n. 3, out 2010, p. 1-16. Disponível em: [www.revistahumanas.org](http://www.revistahumanas.org)
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- HANSEN, João Adolfo. Play it again, Rubem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 out 1997, Jornal de resenhas, p. 9.
- LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

- MAZZAFERRO, Silvia. *Focalização e estilo em Rubem Fonseca*. São José do Rio Preto, 171f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto (SP), 1984.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, a. 16, n. 35, 2001, p. 54-64. DOI: 10.36311/0102-5864.16.von35.2221
- PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Miraflores: DIFEL 82, 2000.
- PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Signótica*. Goiânia, n.11 p. 9-27, jan./dez. 1999.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TEZZA, Cristóvão. Rubem Fonseca e sua prosa irresistível. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago 1997, p. D7. Caderno 2.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-104.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho, Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

## Separar, para ser inteiro: um comentário sobre *Kadosh*, de Hilda Hilst

*Separate, to be whole: a commentary on Kadosh, by Hilda Hilst*

**Suelen Ariane Campiolo Trevizan**

Universidade Estadual de Ponta Grossa

(UEPG) | Ponta Grossa | PR | BR

sactrevizan@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0001-6601-6070>

**Resumo:** A segunda obra ficcional de Hilda Hilst, *Kadosh* (1973), contém quatro narrativas curtas, por isso costuma ser classificada como um livro de contos. Este artigo propõe outra abordagem: lê-la como um romance, considerando suas partes não como contos, mas como capítulos que apresentam estágios de uma mesma jornada. Para sustentar isso, analisa a estrutura geral do livro, destacando elementos paratextuais, como epígrafe e dedicatória, e comentando intratextualidades e intertextualidades, em especial com a peça *O Dibuk*, de Sch. An-Ski. Na conclusão, este estudo interpreta o aspecto fragmentário da ficção hilstiana como um modo particular de vivência, separado e/ou santo, que deseja a inteireza, mas, fracassando sempre, experimenta a busca como o propósito maior da literatura.

**Palavras-chave:** *Kadosh*; Hilda Hilst; gênero literário; intertextualidade.

**Abstract:** Hilda Hilst's second fictional work, *Kadosh* (1973), contains four brief narratives, hence it is usually classified as a short stories book. This article proposes another approach: reading it like a novel, considering its parts not as short stories, but as chapters that present stages of the same journey. To support this, it analyzes the general structure of the book, highlighting paratextual elements, such as the epigraph and the dedication, and commenting on intratextualities and intertextualities, especially with the play *The Dybbuk*, by Sch. An-Ski. In conclusion, this study interprets the fragmentary aspect of Hilst's fiction as a particular way of living, separate and/or holy, that desires wholeness but, always failing, experiences the search as the greatest purpose of literature.

**Keywords:** *Kadosh*; Hilda Hilst; literary genre; intertextuality.

Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! —  
Mortalmente compramos  
Ter mais vida que a vida.

Ricardo Reis

**A**pós vinte anos dedicados à poesia e uma breve passagem pelo teatro, Hilda Hilst estreou na ficção em 1970, com *Fluxo-floema*. Três anos depois, lançava pela editora Edart sua segunda obra ficcional, *Qadós*, cuja ortografia depois foi alterada para *Kadosh*, um livro instigante na mesma medida em que é enigmático, por isso o tomamos aqui como objeto de análise. Ele já causa estranhamento de saída pelo título em hebraico e pela capa original reproduzindo a figura de um tigre que, segundo a escritora, teria lhe aparecido em sonho. Em entrevista a Maria Aparecida Bueno, Hilst detalha seu processo criativo aproximando-o de uma jornada mística.

O *Qadós*, por exemplo, foi um sonho que eu tive há muitos anos e me impressionou demais. Era estranhíssimo. Eu via um tigre baleado, mas como se estivessem levantando a cabeça dele. Ele com a boca aberta e alguém me mostrando o palato, onde havia um furo de bala. Depois, a classificação dos ossos dele, só que escrito numa língua como o sânscrito ou o árabe. No sonho, eu entendia. Era muito bonito. E vinha uma frase no sonho: o pacto que há de vir. E toda a classificação dos ossos do tigre vinha num papel de arroz. Esse tigre morto baleado no palato. Ele estava como se tivesse sido fotografado com a boca aberta, para se ver o palato perfurado. Fiquei muito impressionada, porque aí aconteceram coisas muito extraordinárias. Mas aí é outro departamento.

Tempos depois, eu li *O Xamanismo* de Mircea Eliade, onde ele conta que os grandes xamãs curadores têm um sinal de que são xamãs dado pelos guias: eles sonham com animais ferozes de grande porte, com a classificação dos ossos. Quase desmaiei e pensei: “Meu deus do céu, o que quer dizer ser um xamã curador?”

Daí, a palavra *Qadós* é uma palavra verdadeira que ouvi com ‘k’, e vem dessa raiz *Kadi*, que quer dizer separado e, ao mesmo tempo, *Qadós* pode ser também um santo, e tem alguma coisa a ver com os eunucos dançarinos prostitutos. Fui ficando muito impressionada com isso. E Deus para mim, assim, era a perseguição. Aí entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. Então, Deus estava sempre na frente como tigre. Ele nunca conseguia alcançar. Eu sempre digo que Deus não é ético, não é? Há uma necessidade de ser ético. Eu sempre pedi a ética para a política e tudo o mais. (Bueno, 1996, p. 37-38)

Com relação ao tigre, esse animal remete ainda ao deus hindu que se veste com a pele dessa fera, Shiva, citado mais de uma vez em *Kadosh*. Uma terceira relação será apresentada mais adiante, quando houver condições mais propícias. Antes, observemos a estrutura geral do livro. Composto por quatro textos – “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco” –, existem diversas referências de um em outro, a começar pela evidente repetição de título em dois deles, além de paralelismos estruturais e da unidade temática que explicitaremos a seguir.

Isso possibilita tanto lê-lo como um conjunto de contos, tal qual aparece na ficha catalográfica da edição lançada pela Globo, quanto como um romance. Como o mistério opera por caminhos inusitados, também nós nos desviamos da estrada principal para experimentar uma leitura menos usual desse livro, a segunda opção.

Tal classificação não se aplicaria ao livro de estreia de Hilst, que, sem dúvida, é uma coletânea de textos autônomos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Os três centrais haviam sido preparados como um volume independente que se chamaria *O triângulo* – nome que remete, além de ao número de narrativas, a diversos trios de personagens, uma fixação da autora por trindades que ocorre não só nesse livro. Entretanto, devido a problemas na negociação com a editora, essas três narrativas acabaram encaixadas entre duas novelas que vinham sendo escritas na intenção de saírem como um segundo livro<sup>1</sup>. Há semelhanças estilísticas entre os dois conjuntos, sobretudo a incorporação de múltiplas vozes narrativas, mas identificamos dois movimentos distintos: o desejo de dizer (*Fluxo-floema*) e a impossibilidade de amar (*O triângulo*).

Já em *Kadosh*, percebemos uma unidade desde a epígrafe do livro, expressa no uso da primeira pessoa pronominal e no corte temporal: “Em direção a muitas mortes, muitas vidas, *meu* caminho de *agora*.” (Hilst, 2018, p. 165, grifos nossos). Apesar de a frase ser breve, combina diversos elementos fundamentais para o projeto literário hilstiano: morte, vida, intensidade, caminho e tempo. Observemos como cada um opera nesse livro.

A morte aparece em todas as partes, seja como especulação, seja como acontecimento. “Agda” (I) termina com a morte da protagonista dentro de um buraco cavado por ela própria; em “Kadosh”, já nas primeiras páginas, sentenciamos o sacrifício de mil pessoas; “Agda” (II) não relata um destino melhor para a protagonista, apunhalada no ventre por um de seus amantes; em “O oco”, num dos momentos mais dramáticos do livro, relata-se o fuzilamento de um bando de famintos. Estar ciente da própria finitude é um traço distintivo da condição humana, mas em *Kadosh* isso não é aceito com serenidade. Esses personagens se definem na luta com a morte, caçadores da vida infundável e abundante. Isso implica, conforme Hilst destaca na entrevista citada acima, perseguir Deus (“Kadosh” e “Agda” II), ou alguma figura que represente a Lei, como o pai (“Agda” I) e as forças armadas (“O oco”).

Quanto à intensidade, ideia que depreendemos do pronome indefinido “muitas”, essa pode assumir um caráter de grandeza, mas também de movimento, o que se liga ao termo “caminho”, indicando um processo de acúmulo de experiências, pela repetição ou pela variação. Inclusive, poderíamos pensar em “variação” no sentido musical, entendida como a) a repetição da melodia com acréscimo de ornatos, sendo “Bolero”, de Ravel, um dos exemplos mais conhecidos; ou b) a mudança de “um ou alguns de seus elementos constitutivos (ritmo, compasso, tonalidade, modo, harmonização, arabesco, etc.), com a única e imperiosa condição de permitir que o ouvinte sempre possa reconhecer mais ou menos distintamente o tema original”<sup>2</sup>.

A primeira acepção (a) aproxima-se da reflexão do protagonista em “O oco” sobre como compõe a narrativa, acrescentando gradualmente novos instrumentos na repetição de um mesmo tema. “Os serviços que executei, tais como procurar o caranguejo para o cachorro, cavar dentro do círculo, desenhá-lo antes, são notas para um contrabaixo.

<sup>1</sup> A existência dos dois projetos é comentada numa reportagem do *Correio Popular*, “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, publicada em 1969 e depois reeditada em livro por Cristiano Diniz (2013, p. 25-27).

<sup>2</sup> Verbete “variação”. In: FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio*. 5. ed. Versão 7.0. Dicionário eletrônico. Curitiba: Positivo. 1 CD-ROM, 2010.



[...] Vejam: trombone, oboé, contrabaixo.” (Hilst, 2018, p. 265). E os instrumentos vão se somando até formar uma peça complexa, um panorama de sua vida. Já o segundo sentido de variação (b) vem ao encontro da nossa proposta de ler o livro como um romance dividido em quatro capítulos – o desenvolvimento variado de um tema, reconhecível apesar das diferenças de cada parte.

Mas ainda não nomeamos que tema é esse, embora o estejamos cercando. Falta comentar as últimas palavras-chave que destacamos na epígrafe. “Caminho”, na obra de Hilst, aparece mais em sentido espiritual do que geográfico, dado que as referências a espaços físicos geralmente são escassas e/ou vagas (a casa, a sala, o arrozal, a aldeia, a praia etc.). Lembremos que o termo é comum em diversas doutrinas religiosas como referência à busca pela verdade, seja ela Deus, seja outro tipo de libertação. No budismo e no hinduísmo, por exemplo, aparece em sânscrito como dharma (धर्म); no cristianismo, em grego como hódos (ὁδός), da famosa frase de Jesus “Eu sou o caminho, a verdade e a vida.” (João 14:6).

Depreendemos outra referência, menos explícita, na dedicatória de *Kadosh* à memória de Sch. An-Ski. A obra mais conhecida desse judeu russo é *O Dibuk*, livro presente na biblioteca de Hilst – uma edição da Brasiliense, de 1965. O protagonista da peça, um estudante da Cabala chamado Hanã, ante a impossibilidade de se casar com sua amada, Lea, morre e se transforma em um demônio, o dibuk. No dia das bodas de Lea com outro pretendente, esse espírito se apossa do corpo dela, então o pai da noiva solicita a um rabi que intervenha a fim de libertá-la. O trecho abaixo retrata uma parte dessa tentativa de negociação e nos interessa diretamente por apresentar duas concepções de caminho:

RABI AZRIEL – Não pergunto o teu nome. Eu te pergunto quem és?

LEA (DIBUK) – (*em segredo*). Sou daqueles que buscam novos caminhos.

RABI AZRIEL – Só aquele que se extraviou do caminho reto, [sic] busca novos caminhos.

LEA (DIBUK) – O caminho reto é muito estreito... (An-Ski, 1965, p. 56)

A primeira concepção citada é a herética, personificada por Hanã, que se dedicara à investigação de novas formas de conhecimento para realizar seu maior desejo, unir-se à noiva predestinada – lembrando que as núpcias são uma metáfora recorrente no judaísmo para remeter ao encontro místico com Deus, como também se observa no *Cântico dos Cânticos*. A segunda, defendida pelo rabi, remete ao caminho estabelecido pela tradição, fora do qual não haveria vida possível, uma vez que desviar-se dele implica perder o apoio da comunidade. O pensamento do jovem é compatível com o hassidismo, viés com que An-Ski tomou contato quando, envolvido com a revolução proletária na Rússia e percebendo o crescimento do antissemitismo, decidiu se aprofundar na cultura judaica popular.

Assim, ao escrever *O Dibuk*, An-Ski incorporou histórias do hassidismo. Essa linhagem não ortodoxa do judaísmo surgiu no século XVIII como consequência da decadência econômica sofrida por muitas comunidades judaicas periféricas, brutalizadas e excluídas da escolástica talmúdica, segundo explica Anatol Rosenfeld no prefácio da edição encontrada na biblioteca de Hilst. “Era como se Deus se afastasse inteiramente delas e como se, perdidas no labirinto inextricável da lei rabínica, se defrontassem com um universo esvaziado de todo sentido. Era o exílio definitivo, a angustiada situação do estranho no seio da própria comunidade.” (An-Ski, 1965, p. VIII). O movimento hassídico se fortaleceu entre as camadas populares por enaltecer o sentimento religioso a despeito da erudição, um caminho alternativo ao estabelecido pelos poderosos e, portanto, impregnado de crítica social.

N'O *Dibuk*, por exemplo, Hanã é descartado como pretendente devido à ganância do pai de Lea, o qual prefere um noivo de família abastada. Assim, a menção indireta de Hilst ao hassidismo, por meio da dedicatória a An-Ski, em muito contribui para estabelecer o tom de *Kadosh*, pois este também manifesta um matiz social no discurso místico predominante. Aponta a violência e a hipocrisia dos poderosos na condenação das duas Agdas, na volúpia de *Kadosh* e seu amigo, no extermínio dos famintos etc.

Ainda que a epígrafe não explicita se o “caminho de agora” é aquele mais trilhado (tradicional) ou o apartado (herético), basta uma rápida leitura para perceber que os protagonistas hilstianos tendem a esse último. *Kadosh* já indica tal posição quando explica seu nome: “*Kad* = separar, na língua das delícias.” (Hilst, 2018, p. 178). Essa definição se confirma em consulta a um dicionário de hebraico: “O significado original desse radical provavelmente era ‘separar’”<sup>3</sup>. Em dado momento, *Kadosh* se esforça para pertencer ao mundo dos homens, transita pela cultura erudita, explora os prazeres carnavais, casa-se, cultiva amizades... Noutra fase de sua vida, porém, aparece recluso, totalmente dedicado aos mistérios do “GRANDE OBSCURO”, numa seita que, a princípio, assemelha-se à maçonaria<sup>4</sup>, mas acrescida de um viés sacrificial e sádico que flerta com o fascismo. Contudo, sua prepotência de caçador é ferida ante a descoberta de ser ele a caça de um deus, que, nas palavras de Hilst citadas acima, não é ético.

Notamos um comportamento desviante também nos demais protagonistas. A primeira Agda acata os conselhos de um louco, numa tentativa desesperada de recuperar o viço da juventude e se fazer desejável para o amante mais jovem. A segunda rouba ouro dos vizinhos, além de se relacionar sexualmente com quatro parceiros, o que é visto pelos aldeões como uma ousadia imperdoável. Difere-se do padrão, por fim, o velho inominado d’ “O oco” ao protestar contra a política bélica naturalizada entre seus concidadãos. Por não compactuar com o pensamento da maioria, ele acaba encarcerado numa prisão ou num hospital psiquiátrico (o texto não deixa claro) e igualado em insignificância às ratazanas. Essa é outra possível referência ao antissemitismo, já que o discurso nazifascista costuma comparar judeus a ratos. Nota-se aí outra das tantas correspondências entre os textos, já que o pai de Agda (I) também se encontra numa situação semelhante, institucionalizado. Em resumo, o caminho dos quatro protagonistas é separar-se da massa, e todos pagam alto preço por essa pretensão.

Chegamos, enfim, à última das palavras-chave da epígrafe, o “tempo”. Esse é tematizado em todos os textos: a chegada da velhice; a espera pelo encontro com Deus; o desejo de eternidade; a reconstrução da memória perdida. Como são muitas as reflexões acerca do tempo, destaquemos apenas uma d’ “O oco” a título de ilustração:

O tempo não terá qualquer coisa a ver comigo, acho que com ninguém o tempo tem coisa alguma a ver, diz-se que o tempo passa e que por isso as coisas se corrompem mas não é não, não é não, se as coisas se corrompem é porque há nas coisas um preexistir já corrompido. [...] A matéria do tempo sempre esteve aí onde está, não se esgota, não cresce nem decresce, apenas está presente. [...] o tempo é como se fosse uma pedra incorruptível. [...] E apesar, apesar da existên-

<sup>3</sup> Tradução nossa para: “*The orig. meaning of this base prob. was ‘to separate’*” (Klein, 1987, p. 563).

<sup>4</sup> Corroborar esse palpite o fato de que “Cavaleiro *Kadosh*” (ou Cavaleiro da Águia Branca e Negra) ser o trigesimo grau do Rito Escocês Antigo e Aceito da maçonaria. Cf. FREEMASON INFORMATION. *Southern Jurisdiction – SR*. Disponível em: <http://freemasoninformation.com/what-is-freemasonry/family-of-freemasonry/ancient-and-accepted-scottish-rite/southern-jurisdiction-sr/> Acesso em: 29 fev. 2020.

cia incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flui, e a fluidez dessa coisa me assusta, sou cada vez mais O PASSADO, sou cada vez menos O PRESENTE, e o meu futuro está cada vez mais perto de um passado. (Hilst, 2018, p. 257-258)

Além de aparecer como tema, o tempo se destaca, sobretudo, como elemento estruturador da narrativa. Sem linearidade, passado, presente e futuro se misturam<sup>5</sup>, criando uma sensação de simultaneidade dos acontecimentos e tecendo um panorama da vida em sua totalidade. Em outras palavras, são atenuadas as relações de causa e efeito entre entes particulares, de modo que o desabrochar perpétuo da vitalidade em suas manifestações diversas se sobressai. Esse formato relaciona-se às tentativas dos personagens de extrapolar a perspectiva humana para se aproximar da divina, que é eterna, logo, constrói-se fora do tempo histórico.

Embora seja “hóspede do tempo” (Hilst, 2018, p. 193), o homem, alçando-se mais longe, sonha a eternidade. Contudo, a memória o prende à sua dimensão terrena, pois reforça a dualidade entre corpo e mente, aqui e lá, gerando sofrimento. Se nos pensarmos como um corpo e uma identidade, portadores de uma história individual, cremo-nos separados dos outros corpos e identidades, inclusive distantes de Deus – sendo o umbigo o lembrete da separação (Sloterdijk, 2016, p. 348). É por isso que, em *Kadosh*, aconselha-se a esquecer, mas o ser humano, inevitavelmente, sempre lembra e assim continua prisioneiro de uma determinada narrativa no espaço-tempo. Mesmo o velho d’ “O oco”, que começa com a vantagem inicial da amnésia, pouco a pouco se preenche de histórias. Assim, a situação indolor da praia, a rotina sem expectativas, o dom inexplicável da levitação, toda essa leveza desaparece, a ponto de ele se ver numa prisão, agarrado a um gancho na parede tentando adiar por mais um instante o inevitável eletrochoque.

Agda (I), por sua vez, faz o percurso contrário, o de se libertar do corpo e do tempo – as últimas palavras do texto são “nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS.” (Hilst, 2018, p. 176). Ela seguiu o conselho do pai, tido como louco: “Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra.” (Hilst, 2018, p. 174). Essa fórmula mágica propõe a morte como antídoto à ilusão da identidade, podendo ser uma morte simbólica (a desilusão), mas no caso da protagonista ocorrendo literalmente. Ao desprender-se dos limites do corpo, reintegra-se à vida indiferenciada, essa que nunca se esgota e que, portanto, é eterna. “ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado” (Hilst, 2018, p. 168). No processo de cavar um buraco e se despir do próprio corpo, Agda vai perdendo o medo e o nojo<sup>6</sup>.

Observemos este espelhamento entre os dois exemplos. Na primeira parte de *Kadosh*, a mulher quase idosa, ao buscar a vitalidade dos sentidos, esvazia-se. Na última, o velho, que está oco, ao se preencher de memórias, recai no sofrimento de ser um corpo. Assim,

<sup>5</sup> Lembremos uma versão primitiva do deus Shiva, Pashupati, o senhor dos animais, que possui três faces, a fim de olhar a passagem do tempo.

<sup>6</sup> A palavra “nojo”, muito presente nesse livro, deriva do verbo latino “*inodio*” (irritar), cuja raiz é a mesma de “*odium*” (ódio). Ter aversão a algo implica a percepção do outro como algo separado de si, portanto reforça a dualidade. “Nojo” também é sinônimo de luto, o que apresenta uma relação produtiva com o tema da morte.

termina-se no estado inicial, como um ciclo que não cessa de girar, tal qual a imagem da espiral, bastante citada em “Agda” (II).

Tendo passado por todas as palavras-chave da epígrafe, agora podemos afirmar com mais embasamento que o tema do livro é a busca ou, quando se considera a intensidade, a perseguição. E, imediatamente, há de se inquirir acerca do complemento nominal: busca pelo quê? Juventude? Conhecimento? Poder? Eternidade? Vida? Liberdade? Literatura? Deus? Todas essas respostas cabem e também outras não nomeadas aqui, pois o que está em jogo é o ímpeto humano de questionar, de querer ir além do ponto em que se encontra. “Há sempre um marco indicando até onde se pode ir, uma estaca, uma cerca, e nós vemos o marco mas não adianta, é só depois do marco da estaca da cerca que dá vontade de continuar” (Hilst, 2018, p. 242). Esse é o tema fáustico, que também pode ser observado na trama d’O *Dibuk*. Mesmo que morra e renasça noutras formas, o homem segue buscando superar a si mesmo, num caminho que ainda não deu sinais de estar próximo ao fim. Não nos referimos especificamente à ideia de reencarnação, embora não a excluamos, mas ao movimento geral de perpetuação da humanidade, que delega às gerações subsequentes seus genes e suas tradições. Portanto, uma pessoa sempre continua em outras, mas nunca idêntica ao que foi, e sim recombina com outros fatores, daí falarmos em diversas formas.

Já destacamos que há um pronome possessivo de primeira pessoa na epígrafe, “meu”. Quem seria esse “eu”? Se seguirmos a sugestão de ler o livro como um romance, poderia ser o humano em geral, sendo as duas Agdas, Kadosh e o velho inominado apenas algumas das muitas formas como a vida humana se manifesta – “em direção a muitas mortes, muitas vidas”.

Apesar das particularidades, olhando para a estrutura geral do livro, encontramos alguns padrões, esquematizados na tabela a seguir:

Tabela 1 – Correlações estruturais em *Kadosh*

Texto	“Agda” (I)	“Kadosh”	“Agda” (II)	“O oco”
Extensão	10 páginas	46 páginas	15 páginas	50 páginas
Gênero do/a protagonista	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino
Faixa etária do/a protagonista	Velha	Adulto	Adulta	Velho
Relação do/a protagonista com a morte	Morre	Causa morte de outrem	Morre	Causa morte de outrem
Relação do/a protagonista com Deus	Sem referência	Persegue Deus com impaciência e sem sucesso	Comunicação com Deus direta e constante	Percebe Deus ausente
Linguagem	Emotiva	Erudita	Simbólica	Fragmentária
Epígrafe	Não há	Jorge de Lima	Sylvia Plath	Albert Camus
Referências	Stockhausen, Scarlatti, Bing Crosby, Shakespeare ( <i>Hamlet</i> ), Sêneca ( <i>Medeia</i> ), The Kingston Trio	Plotino, Debussy, D. H. Lawrence ( <i>Lady Chaterlay</i> ), Jesus Cristo, São Benedito, Chaucer, Federico García Lorca, Shakespeare ( <i>Sonho de uma noite de verão</i> ), Ovídio, Teresa Cepeda y Ahumada, Santo Antão, São Clemente, Platão ( <i>O banquete</i> )	Amigos e parentes de Hilda Hilst (Dante, José Fuente, Bedecilda...)	Personagens da mitologia grega (Teseu, Ariana, Piritoo, Rei Egeu, Dédalos...), Sócrates, Ovídio

Fonte: A autora (2020)

Há simetrias entre os dois textos chamados “Agda”, similares na extensão, bem como no nome, no gênero das protagonistas e no seu destino trágico. Isso também ocorre entre “Kadosh” e “O oco” com relação aos mesmos tópicos. Também reforçam as ligações entre essas duas duplas certas referências cruzadas, como a menção ao fato de as duas Agdas habitarem na mesma casa, ainda que em épocas distintas. Também Kadosh, referido como o regicida, ouve falar de um homem que levita, enquanto este (o velho) comenta que o trono do rei está vazio, o que seria consequência do possível crime do outro. Agora, quanto à faixa etária, os dois protagonistas mais jovens, para os quais pesa mais a questão da sexualidade, são os dois do meio, cercados pelos dois mais velhos. Esse arranjo mimetiza o modo como a vida atinge o seu auge em meio a um parêntese de decrepitude e morte, isto é, antes havia o nada e para o nada ela se encaminha.

Quanto à linguagem, é preciso esclarecer que os adjetivos que lhe atribuímos não dão conta de caracterizá-la em sua complexidade. Não mencionam, por exemplo, que todos os textos são altamente metalinguísticos e dialógicos, que alguns são mais dramáticos do que outros, que o grau de referencialidade também oscila etc. No entanto, tais classificações, num artigo breve como este, servem para apontar que a linguagem varia bastante de



um texto para o outro, e as referências intertextuais acompanham essa diversidade. Assim, não são apenas os protagonistas que variam, mas também seu modo de se expressar. O tema que se identifica apesar das variações é o da busca, só que por meios diversos.

Observemos que, no primeiro “Agda”, as referências são predominantemente musicais, algumas até pop e/ou contemporâneas, o que combina com esse relato de caráter mais emotivo acerca da relação de uma mulher com o próprio corpo. Já o protagonista de “Kadosh” mostra-se o mais erudito, daí a grande quantidade e variedade de referências, incluindo, dada sua perseguição a Deus, menções a santos. Esse relato é o mais especulativo e cerebral, condizente com o tipo de busca empreendida pelo personagem. No segundo “Agda”, exceto pela epígrafe, não há referências livrescas, apenas são citadas pessoas do convívio de Hilst, o que ajuda a conferir um lastro contemporâneo a essa narrativa altamente simbólica. Por último, há a escrita labiríntica d’ “O oco”, bastante repetitiva e vertiginosa, tal qual a construção de Dédalo. A maior porção do conto se dá numa praia (a mesma onde Teseu teria abandonado Ariana?), com total apagamento de referências históricas, como nos relatos míticos. Coerente com esse formato, mencionam-se, sobretudo, personagens mitológicos e autores da Antiguidade. Um desses, citado também em “Kadosh”, é Ovídio. Sua obra-prima, *Metamorfoses*, inicia-se assim: “Faz-me o estro dizer formas em novos corpos/ mudadas. Deuses, já que as mudastes também,/ inspirai-me a empresa e, da origem do mundo/ ao meu tempo, guiai este canto perpétuo.” (Carvalho, 2010, p. 39).

Embora o poema englobe diversos gêneros, como o dramático e o didático (Carvalho, 2010, p. 25), a introdução estrutura-se claramente como a de uma epopeia, em que se solicita à musa a inspiração e se explicita o tema, que no caso é a mudança como lei geral do universo. Evocamos as *Metamorfoses* devido à sua relação com a epígrafe e com o desenvolvimento de *Kadosh*, o que fortalece nossa interpretação de que, lido como uma só narrativa, trata de uma única busca, a humana, reencenada de formas diversas. Ou, para remetermos também aos ensinamentos do *I Ching*, outra obra presente na biblioteca de Hilst: “Aqui só a mudança atua.” (Wilhelm, 2006, p. 264). No prefácio à edição brasileira, explica-se que não existe um ser ou uma situação que sofram a atuação da mutação, mas só existe a mudança em si como lei constante, sendo observável em seus diversos estágios. Da mesma forma, entendemos que *Kadosh* não apresenta personagens que buscam isoladamente, mas de uma mesma busca que se metamorfoseia em diversas vidas.

Um dado interessante é que, apesar de algumas dessas buscas se darem no plano espiritual, todas elas são limitadas pela materialidade do corpo. Isso nos leva a destacar outro aspecto estrutural do livro, o fato de se constituir por quatro partes. Acreditamos que haja uma relação com os sete princípios (constituição setenária) de entendimento do humano, segundo a doutrina teosófica de Helena Blavatsky<sup>7</sup>, outra autora presente na biblioteca de Hilst. São três níveis do espírito<sup>8</sup> (*Atman, Buddhi, Manas*) e quatro da matéria (*Kama, Prana, Linga-sarira, Sthula-sarira*). Em português, pode-se traduzir esses sete termos

<sup>7</sup> Madame Blavatsky teve acesso a conhecimentos tradicionais de diversas filosofias orientais, muitos desses traduzidos por ela pela primeira vez em uma língua europeia. A teosofia, portanto, é mais um compilado do que uma doutrina original. A ideia de constituição setenária, por exemplo, encontra paralelos no hinduísmo, no zoroastrismo, no *I Ching*, que é base para o taoísmo e o confucionismo, na cabala etc. Inclusive, na cabala, Kama é expresso como “Ruah”, elemento que provavelmente baseou o personagem Rouah na novela “Lázaro”, de *Fluxo-floema*.

<sup>8</sup> Não por coincidência, há a recorrência a trindades em diversas religiões, por exemplo: Pai, Filho e Espírito Santo no cristianismo; Brahma, Shiva e Vishnu no hinduísmo; Osíris, Ísis e Hórus na mitologia egípcia etc.



respectivamente como: ser essencial (ou espírito divino), alma espiritual, mente (ou alma humana), corpo emocional (ou princípio de desejos), corpo vital, corpo astral (ou duplo etéreo) e corpo físico<sup>9</sup>.

A estrutura de *Kadosh* apresenta quatro partes que, no plano discursivo, fazem inúmeras referências a trindades<sup>10</sup>, o que parece uma tentativa de aproximar corpo (os quatro blocos em que se divide a mancha gráfica) e espírito (as tríades apresentadas simbolicamente). No entanto, essa combinação não acontece de forma pacífica, há constante luta entre os dois polos, o que resulta na predominância de um sobre o outro. Curiosamente, no caso das protagonistas femininas, prevalece inicialmente o corpo (o sexo, a dança), mas esse acaba destruído; já no caso das masculinas, ocorre o inverso: da busca por Deus à satisfação dos prazeres carnis, e da levitação à prisão. Dissemos “curiosamente”, porque é o oposto do hinduísmo, para o qual o aspecto masculino, ligado a Shiva, relaciona-se à consciência, enquanto o feminino, personificado por Parvati, à matéria. De qualquer forma, trata-se de um olhar místico, que dialoga não só com o judaísmo, mas também com doutrinas orientais, como o taoísmo, em que feminino e masculino, morte e vida, corpo e espírito aliam-se numa unidade. A combinação dessas polaridades é observável na tabela acima.

Com relação à nossa proposta de reclassificar a estrutura de *Kadosh*, explicitemos o peso disso na obra completa de Hilda Hilst. Apesar de serem históricos e, portanto, mutáveis, os gêneros literários têm a função de organizar obras em famílias, oferecendo uma previsibilidade de expectativas na escrita, na leitura e na circulação social (Macé, 2004, p. 14). No caso de Hilst, ela própria chamava seus textos indistintamente de ficção. Em entrevista, chegou a declarar seu desejo frustrado de escrever um romance tradicional: “Eu queria ter escrito um romance assim certinho, com história e tudo”<sup>11</sup>. O fato é que ela nunca escreveu dessa forma. As classificações são posteriores, feitas por organizadores e editores. Mesmo nas suas narrativas mais longas, como a trilogia pornográfica dos anos 1990, tradicionalmente classificadas como romances, não percebemos nada que se assemelhe ao realismo formal. Pelo contrário, a regra é a instabilidade dos elementos narrativos. Até os personagens variam, saem de si próprios, mudando inclusive de nome, similar ao Malone de Samuel Beckett, sendo antes fragmentos de discursos provisoriamente incorporados do que corpos discursantes.

Em 2018, a Companhia das Letras reuniu a ficção de Hilst sob o título *Da prosa*, que, mesmo sendo amplo, também é questionável, já que ali há trechos de diálogos teatrais e poemas. O gênero para essa autora é apenas mais uma das tantas amarras da linguagem contra as coisas ela escrevia. Se propomos o termo “romance” nesta análise, não queremos com isso enquadrar a obra, e sim oferecer uma leitura inusitada e provocativa, a fim de ressaltar a quebra de expectativas promovida por essa escrita. Assim, ao dizer que *Kadosh* tem mais condições de ser lido como um romance do que *Fluxo-floema*, não significa que

<sup>9</sup> Verbete “principles”. In: *Encyclopedic Theosophical Glossary*. Disponível em: <https://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/pram-prj.htm>. Acesso em: 02 mar. 2020.

<sup>10</sup> Seguem alguns exemplos de trindades em *Kadosh*: “paimãefilha” (Hilst, 2018, p. 169); “Tríplice Acrobata” (p. 190), “tua tríplice goela, tríplices canais rubro intenso estufados, trina onipotência” (p. 200), “mão de Agdadinha no ventre escurecido de Kalau, na garganta de Orto, no coração de Celônio, potente implacável assim é que deve ser o cavalo-três de Agda-lacraia” (p. 225), gesto que retoma a tripla fecundação de Lázaro por Rouah: uma flor no ventre, um cálice no peito e um fogo na garganta; “Talvez eu seja os três ao mesmo tempo, a besta, Ariana, Teseu.” (p. 254).

<sup>11</sup> FELINTO, M. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “Está tudo lá”. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013, p. 185.

haja mais coesão estilística entre suas partes, que chamamos “capítulos” como se poderia chamar “contos” se lidos isoladamente. Ao mesmo tempo, aceitar que seja um livro de contos também não permite observar em *Kadosh* menos coesão do que em *Cartas de um sedutor*, normalmente classificado como romance.

Considerando que o rótulo “romance” abarca textos muito distintos na literatura brasileira, d’A *Moreninha* a *eles eram muitos cavalos*, passando por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Serafim Ponte Grande* e *Avalovara*. o que se percebe de constante nesses títulos? Pedro Dolabela Chagas, ao estudar a variação do gênero no período de 1960 a 1980, apoia-se em três elementos básicos do romance que se mantêm constantes a longo prazo: “o entrelaçamento da forma narrativa longa, da condição ficcional e da função de remissão moralizada a temas urgentes da vida coletiva” (Chagas, 2020, p. 25). O elemento mais explicitamente diferenciador em relação ao conto é a extensão, então cabe ao leitor decidir tomar as quatro seções de *Kadosh* como meras unidades isoladas ou trechos de uma narrativa mais extensa. O que nos permite propor a segunda opção é a percepção de que essas partes, apesar de tratarem de personagens distintas com estilos diversos, se lidas conjuntamente, oferecem uma visão ampla do tema da busca humana por transcendência e de seus repetidos fracassos. Ao contar uma nova história em cada capítulo, sugere-se que a vida segue em múltiplas formas, mas sempre movida pelo mesmo impulso de dar o salto rumo à eternidade. Ao ler *Kadosh* como uma unidade, concluímos que esse salto nunca ocorre individualmente, mas certamente se realiza num plano coletivo: está no eterno findar e recomeçar da busca. Em outras palavras, o caminho que se abre nessa escrita, não como promessa futura, mas como experiência sempre em curso no presente, é a eternidade decorrente dessa ampliação de enfoque, do olhar estreito do indivíduo para o olhar amplo do coletivo.

Em síntese, todo o livro, que insistimos em ler como um romance, esboça o conflito entre corpo e alma, a busca por transcender essa condição limitada. No entanto, não chegou ainda o tempo de salvação para ambos, como diz padre Joaquim em *Relatório a Greco*, outro livro essencial para a formação literária de Hilst: “Vendemo-nos ao diabo e ele nos empurra a negarmos o espírito; vendemo-nos a Deus e ele nos empurra a negarmos o corpo. Quando o coração de Cristo vai se espalhar mais para incorporar não apenas o espírito, mas o corpo também, e conciliar essas duas feras?” (Kazantzákis, 2014, p. 289).

E assim nosso caminho nos traz de volta à fera, imagem com que iniciamos este comentário sobre *Kadosh* e que também é evocada no *Relatório*, assumindo, inclusive, a mesma forma de tigre. Observemos este excerto em que o narrador, relegado no deserto, defronta-se com os próprios limites:

— Cheguei até o fim e, no fim de cada caminho, encontrei o abismo. Você atingiu sua incapacidade de ir além! Damos o nome de abismo a tudo sobre o que não conseguimos construir uma ponte. Abismo é algo que não existe, assim como não existe o fim; tudo o que existe é o espírito do homem, é isso o que dá nome a tudo de acordo com sua coragem ou covardia. Cristo, Buda, Moisés não encontraram abismos; colocaram uma ponte e passaram. E, atrás, deles, já há séculos, o rebanho humano.

[...]

— Não existe cume; o que existe é só altura. Não existe descanso; só existe luta. Por que você está arregalando os olhos de surpresa? Você ainda não me conhece? Você acha que sou a voz de Deus? Não, sou sua própria voz; viajo sempre com você; não há hipótese de deixá-lo sozinho! Um dia quando, mais uma vez, lancei-

me, zangada, de suas entranhas, você me deu um nome que mantenho, já que me agrada; sou o Tigre, Aquele que viaja com você. (Kazantzákis, 2014, p. 262-263)

Entenda-se a fera como Deus, o corpo ou própria consciência, a caçada ao/do Tigre é extenuante, assim como a leitura de *Kadosh*. A autora, sem o menor pudor, ainda conclui o livro com uma pergunta: “por quê?” (Hilst, 2018, p. 287). Da mesma forma, a peça *O Dibuk* começa com esta interrogação em versos: “Por que, por que,/ do cimo das alturas,/ caiu a alma/ no mais profundo dos abismos?” (An-Ski, 1965, p. 3). Ao menos, An-Ski logo emenda alguma resposta: “A queda, em si mesma,/ contém a ressurreição.” (An-Ski, 1965, p. 3). Esse jogo interminável entre vida e morte, ascese e queda, figura-se também na obra de Hilst, porém seus narradores pouco afirmam, preferem bombardear o interlocutor com perguntas. Começou, em *Fluxo-floema*, com “Como escrever?”, e essa prática se adensa em *Kadosh* ao inquerir “Onde buscar?”.

A obra hilstiana, como se observa já os primeiros livros, veio para perturbar, não para salvar. É por isso que estamos tratando de literatura, e não de religião, por mais que haja uma troca intensa entre ambas. Essa literatura é entendida como experiência existencial, em que se escreve sem parar para superar a fragmentação, e o resultado é justamente fragmentado, o que alimenta o ímpeto de continuar escrevendo. Lemos *Kadosh* como um romance sobre os caminhos que se separam da estrada mais trilhada, dirigindo-se à dissolução e à morte, para desembocar na pulsante, dolorosa, variada e encarnada vida. Esta, para ser inteira, apresenta-se necessariamente separada, assim como a estrutura não convencional desse livro.

## Referências

AN-SKI, S. *O Dibuk*. Tradução de Jacó Guinsburg; prefácio de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Brasiliense, 1965.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BUENO, M. A. *Quatro mulheres e um destino*: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996.

CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses em tradução*. 2010. Relatório final (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHAGAS, P. D. *Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio*. 5. ed. Versão 7.0. Dicionário eletrônico. Curitiba: Positivo. 1 CD-ROM, 2010.

FREEMASON INFORMATION. *Southern Jurisdiction – SR*. Disponível em: <http://freemasoninformation.com/what-is-freemasonry/family-of-freemasonry/ancient-and-accepted-scottish-rite/southern-jurisdiction-sr/> Acesso em: 29 fev. 2020.

HILST, H. *Da prosa*: volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KAZANTZÁKIS, N. *Relatório ao Greco*. Tradução de Lucília Soares Brandão. Rio de Janeiro: Cassará, 2014.

KLEIN, E. *A comprehensive etymological dictionary of the Hebrew language for readers of English*. Jerusalém: Carta-Jerusalem, 1987.

MACÉ, M. *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion, 2004.

PURUCKER, G. *Encyclopedic Theosophical Glossary*. Versão eletrônica. Pasadena: Theosophical University Press, 1999. Disponível em: <https://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/pram-prj.htm> Acesso em: 02 mar. 2020.

SLOTERDIJK, P. *Esferas 1: Bolhas*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino Português*. Porto: Porto Editora, 1942.

WILHELM, R. (org.). *I Ching: o livro das mutações*. Tradução de Gustavo Alberto Corrêa Pinto e Alayde Mutzenbecher. 23. ed. São Paulo: Pensamento, 2006.

# A escritura da pintura: Poder e retrato em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna

*The Painting's Scripture: Power and Portrait in A menina morta*  
(1954), by Cornélio Penna

**Talles Luiz de Faria e Sales**

Universidade do Minho (UMinho) | Braga

| PT

tallesluiz@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-1358-4194>

**Resumo:** O artigo procede a uma leitura do romance *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, partindo da hipótese da centralidade do retrato da menina morta na narrativa e do impacto das imagens em sua configuração romanesca, tangenciando as relações entre pintura e literatura que, de resto, atravessam a própria biografia do escritor. Analisa-se o retrato como mecanismo de legitimação do poder senhorial pelo efeito de subjetivação que perpetua, valendo-se, para tanto, das análises de Burke e Kantorowicz acerca dos usos da imagem do rei nas monarquias europeias. Por fim, apresenta-se a decifração do enigma da menina morta pela irmã, Carlota, que suspende seu efeito para revelar a violência sobre a qual se fundamenta o poder senhorial da fazenda do Grotão, em movimento análogo ao da própria escritura corneliana ao colocar em perspectiva o quadro da catástrofe original da história brasileira.

**Palavras-chave:** Cornélio Penna; escritura; retrato; subjetivação; poder.

**Abstract:** The article proceeds to a reading of Cornélio Penna's novel *A menina morta* (1954), starting from the hypothesis of the centrality of the portrait of the dead girl in the narrative and the impact of the images in its novelistic configuration, tangent to the relations between painting and literature that, moreover, they cross the writer's own biography. The portrait is analyzed as a mechanism for legitimizing manorial power due to the effect of subjectivation that it perpetuates, using, for this purpose, Burke and Kantorowicz's analysis of the uses of the king's image in european monarchies. Finally, the description of the enigma of the dead girl by her sister, Carlota, is presented, which suspends its effect to reveal the violence on which the manorial power of the Grotão farm is based, in a movement specified to that of the cornelian writing itself by placing in perspective the picture of the original catastrophe of Brazilian history.

**Keywords:** Cornélio Penna; Writing; Portrait; Subjectivation; Power.

O retrato não me responde,  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam  
os parentes mortos e vivos.

Carlos Drummond de Andrade, *Retrato de família* (1945)

Último romance publicado por Cornélio Penna, *A menina morta* poderia ser resumido como a história dos sentimentos desencadeados após a morte da filha mais jovem de um grande cafeicultor do último quartel do século XIX, o Comendador, proprietário do Grotão, fazenda localizada na parte fluminense do Vale do Paraíba, que entra em acelerada decadência após a morte da menina. A volta apressada de Carlota do Rio de Janeiro para o Grotão, antes de completar os estudos, filha mais velha que deveria herdar e dirimir a atmosfera de tensão nas terras do pai, ao perceber a sinhazinha a violência que sustenta a ordem escravocrata, acaba por contribuir para a intensificação da ruína da fazenda, ao opor-se a seguir o roteiro predeterminado pela vontade patriarcal. A narrativa dos primeiros capítulos do romance orbita em torno do cadáver da criança, dos cuidados com o corpo, dos preparativos para o enterro, focalizando, na alternância dos capítulos, os sentimentos que a morte da menina desperta em cada personagem, do que se desprende certo eco faulkneriano. A constante mudança de perspectiva nos capítulos iniciais do romance, sustada posteriormente, é arrevesada por um modo de composição que aqui já se prenuncia marcadamente imagético, o qual suspende a ação e o enredo que dela depende a favor da descrição, possível influência, singularmente apropriada, da prosa flaubertiana. A narrativa não aparece como fio casuístico no qual causas e efeitos são dados concatenados ou a concatenar-se, mas como uma série de cenas às quais a frase caudalosa e minuciosamente descritiva de Cornélio Penna enquadra, como uma moldura em torno de um quadro, cujo centro será o retrato pintado da menina morta.

O que se poderia chamar de adiamento do enredo a favor da descrição não aparece em Penna como “*caput mortuum* da situação”, como observa Lukács (1965, p. 47) a propósito de Zola; antes pelo contrário, o que é minuciosamente descrito retroage na narrativa como seu *leitmotiv* e como acúmulo performativo aos moldes de uma “vertigem da notação”, em termos barthesianos, a qual, enquadrada pelas injunções referenciais, ainda que incrustadas na fugacidade do enredo, não releva exatamente de uma finalidade de ação ou de comunicação, mas é elemento preponderante da consubstanciação imaginativa do espaço literário e de sua atmosfera através da descrição, elaborando “uma cena pintada que a linguagem assume” (Barthes, 2004, p. 186). O que é narrado é intensificado pelo que é descrito, o inchaço da frase descritiva, carregada de advérbios e adjetivos, implode em surdina no acontecimento, emoldura-lhe o contexto e carrega-lhe a atmosfera. Daí a sensação de uma história que não é contada, mas que se impõe, por ainda assim continuar a haver a história, mesmo quando se apresenta ao leitor fraturada ou com insuficiente sequenciamento lógico, numa “estranha aritmética”, recuperando a expressão de Mário de Andrade (2012, p. 122) sobre a concepção do romance por Penna, a qual “vem lembrar aos nossos romancistas



a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”. O “terceiro caminho” apontado por Fausto Cunha (1970, p. 51) como sendo aquele de Cornélio Penna no romance brasileiro – não contar a história, enquanto Machado de Assis a conta e José Lins do Rego deixa que ela se conte a si mesma –, é uma encruzilhada na qual se encontram, além de Penna, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector: eles não descrevem um percurso sobre a superfície topográfica da história, mas em seu subsolo, do que decorrem as sondagens psicológicas que as caracterizam e que se notabilizam no uso que fazem da linguagem. Vereda estreita que configurará um “espaço do subsolo” como linguagem do Modernismo brasileiro, a qual se prolongaria também entre Guimarães Rosa e “certo Autran Dourado” (Lima, 1975, p. 71).

A forma de composição romanesca mobilizada por Penna é mencionada pelo autor da nota preliminar ao inacabado romance “Almas brancas”, assinada por provável sigla que assinala a mão de Afrânio Coutinho:

Em vez de redigir seguidamente, de acordo com o desenrolar da intriga, lançava ao papel pedaços isolados, como se inspirado por jatos, depois costurava os retalhos, fazendo montagem, harmonizando o todo segundo o esquema que se traçara, e submetendo ainda a composição a numerosas correções de estilo e expressão, bem como a ajustamentos técnicos e estruturais (A. C., 1958, p. 1299).

No lugar do documental e de fichas de estudo que fornecessem os subsídios históricos ou de verossimilhança ao romance que se quer escrever, observa-se o predomínio das imagens, depois costuradas pelos “ajustamentos técnicos e estruturais” como uma colcha de retalhos imagéticos. O seu princípio de composição está assim mais próximo ao da montagem, a conformação ao gênero romanesco e ao formato do livro impondo-se sobre a dispersão das imagens, a levar, em Penna, ao seu ordenamento numa estrutura capitular entretecida pelo fio tênue do enredo, sobrevivência do romance do século XIX em sua prosa moderna, talvez menos inadaptada aos moldes romanescos como sugeriu Cunha (1970, p. 135), do que ao formato do livro que comporta o romance, a favor do qual o escritor pretere ao “necrotério” do vão da escada de sua casa em Botafogo os quadros nos quais julgara ter feito “literatura pintada”, conforme destaca em entrevista a Ledo Ivo (Penna, 1958, p. LX-LXI). A “inadaptação” de Penna às modelagens comuns ao romance brasileiro de sua época – cria os quadros para depois costurá-los no livro, não preside à narração, preterida pela descrição, nem relega ao enredo o posto principal, deixando os elementos capitais para sua compreensão apenas sugeridos ou subentendidos, sem jamais escrutinar os acontecimentos – aponta para uma “terceira margem” do romance brasileiro, intuída por Cunha e desenvolvida, *mutatis mutandis*, pelos outros autores elencados acima.

Alexandre Eulálio (1989) classificou numa bela metáfora o traço fino e trepidante do pintor Cornélio Penna como o de uma “agulha de sismógrafo”. Trabalho de sismógrafo, note-se, no qual também se reconhecia Aby Warburg em sua tentativa de captação imagética dos subterrâneos da longa duração da psicomquia europeia entrevista no pós-guerra, assumida como catástrofe original (*Urkatastrophe*), o que nos romances cornelianos aparece identificado ao cativeiro africano como trauma da psicomquia da civilização brasileira, aliado à violência contra os povos originários e contra a própria natureza, convertendo-a em potência vingativa, desde o contexto da mineração no qual se ambientam os seus três primeiros romances instaurados a partir do referencial espacial de Itabira, à economia cafeeira do Vale do Paraíba, palco do último romance por ele publicado, sendo elementos que perpassam os temários de sua novelística impressionantemente coesa.

Entre a “literatura pintada” e a pintura escrita, emerge a escritura da pintura na qual se equilibra *A menina morta*, escritura, num dos sentidos barthesianos, que se configura no interstício entre a confrontação do escritor com a sua sociedade e o seu estilo como instrumental pessoal mediante o qual dá forma a esse confronto, confronto cornelianamente picotado por interditos, suspensões, enigmas emparedados na taipa da casa-grande, soterrados na história brasileira de longa duração pelos poderes oligárquicos dos clãs familiares senhoriais: “Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (Barthes, 1993, p. 124). O estilo cornelianamente minucioso, sobrepondo camadas de ilusões referenciais, produz o efeito de real que performa a escritura como (re)posicionamento da linguagem diante o material catastrófico ao qual ela pretende dar forma literária, material, entretanto, soterrado para a reflexão direta pela interdição senhorial, hábil o suficiente para subverter a formulação baconiana entre saber e poder, mas que é trazida à tona, nas sugestões de violências suspeitadas nos enigmas, nas narrativas curtas das escravas, encartadas na narrativa principal, em contornos sobrenaturais, nas formas de *páthos* suscitadas pelo retrato da menina: história subterrânea que o estilo, a manejar a pá da língua, escava. O efeito de real, construído peça por peça de cada móvel de jacarandá ou drapeado de vestidos, é colocado entre parênteses por um fino véu que separa a personalidade problemática de Carlota do mundo do Grotão, fazendo incidir, através de sua visão oniricamente polarizada, envolta num “círculo mágico”, um grau de indecidibilidade sobre o real, oscilação no efeito de real para o qual o jogo das ilusões referenciais apontam, o que complicam as tentativas de equação interpretativa do leitor.

O retrato da menina morta, como as mudanças de enfoque narrativo nos capítulos iniciais indicam, multiplicando os pormenores em camadas, observados pelo ponto de vista de cada personagem, é o centro em torno do qual a escritura traça a moldura da pintura que será o *leitmotiv* do enredo romanescos. É ainda significativo que a primeira referência ao retrato da menina morta tenha lugar após a sequência capitular inicial de deslocamento do enfoque narrativo, como se o próprio pintor estivesse a decidir sob qual ângulo retrataria a filha morta do Comendador. A indefinição acerca da representação da menina morta sinaliza para a indefinição de sua própria identidade, inominada ao longo de todo o romance, como também acontece com o Comendador. Somente após as transições de enfoque narrativo nos capítulos iniciais, e as injunções referenciais que elas acumulam, é que têm lugar no romance a menção e a descrição do retrato:

*A porta moveu-se devagarinho e alguém entrou de costas com dificuldade, como se trouxesse fardo muito grande e pesado, oculto ainda pelo balão e pelos babados negros que o enfeitavam. Afinal, sempre com grandes precauções voltou-se e Celestina e Sinhá Rola verificaram que era Dona Inacinha com grande tela nas mãos. Quando chegou perto do candeeiro que estava em cima do instrumento de música ela levantou o quadro nos braços, e puderam distinguir ser o retrato a óleo da menina morta, ainda reluzente de tinta úmida.*

– *Está muito bem feito* – murmurou – tirei-o da sala de fora, onde o pintor o deixou e trouxe para cá para vocês verem.

As três agora de pé e reunidas em grupo ficaram a olhar comovidas a tela que colocaram sobre o consolo. Nela, *estendido sobre a mesa, o corpinho da menina com vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas.* Era simples e emo-

cionante e *dele se desprendia encanto muito sutil*, de extraordinária paz, de vitória suave sobre a vida...

– Para dizer a verdade – segredou para as outras Dona Inacinha – *eu acho este quadro horrível de tristeza, e nem sei como tive coragem de segurar nele e trazê-lo para cá*. Creio que *não poderei levá-lo para a saleta onde o pintor o deixou*, e com certeza o primo vai ficar zangado, *pois foi ele quem mandou o artista executá-lo* (Penna, 1958, p. 835-836; grifo próprio).

Embora extenso, o trecho acima, além de consistir na primeira referência ao retrato da menina morta, condensa boa parte dos índices que acompanharão o desenvolvimento dessa imagem ao longo do romance. Chama atenção a dificuldade com a qual Dona Inacinha carrega a tela que retrata a menina. Se o corpo da menina morta assume o peso do real cultural estabelecido pela ordem patriarcal (Lima, 2008, p. 84), o que também se nota na descrição das marcas que o caixão com o corpo deixa sobre a mesa de jacarandá (Penna, 1958, p. 787), contrariando a presumível leveza de seu corpo infantil, é esse mesmo peso, pejado pelo poder, que sobrecarrega os passos de Inacinha ao transportar a tela, ocultada pelo balão e pelos babados negros. Se se recua um pouco à cena ocorrida na sala de costuras entre Frau Luísa e Lucinda, logo no parágrafo de abertura do romance, é possível estabelecer uma ligação entre estes tecidos e o vestido fúnebre da menina. A mucama, desrespeitando a hierarquia senhorial vigente no Grotão, expressa-se de modo imperativo, proibindo a governanta alemã de enfeitar em demasia o vestido: “– Não, D.<sup>a</sup> Frau, vancê não pode costurar mais esse babado no vestido, *neste vestido*” (Penna, 1958, p. 729). O efeito dos grifos é reiterado pela insistência do narrador em esclarecer que a personagem acentuou marcadamente as duas últimas palavras. A corruptela “vancê” sugere o seu lugar na hierarquia do latifúndio cafeeiro, expressão da “meia língua” dos escravos – conforme a classifica o narrador cornelianiano, e não apenas em seu último romance – antes mesmo que a personagem seja apresentada. A ênfase, contudo, não é posta na corruptela como modo corriqueiro de ressaltar elementos da linguagem coloquial ou popular, mas na especificidade do vestido que faz as vezes de mortalha. Ao nível simbólico, os babados do vestido e aqueles que cobrem a tela são elementos que embaralham a visibilidade. Lucinda interfere porque não quer que o vestido ganhe impróprios contornos festivos, mas também porque não quer que a menina esteja oculta, para que se prolongue o seu significado legitimador do ordenamento da sociedade patriarcal. Por sua vez, o balão e os babados negros que ocultam a tela protegem-na, conservam-na, evitam o contato que borraria o retrato da menina morta, viabilizando a transformação das cores no processo de secagem da tinta. De acordo com Gombrich (2012, p. 239-240), o método de pintura a óleo, popularizado por Jan Van Eyck (1390-1441), permitiria ao pintor trabalhar lentamente e com mais exatidão, contribuindo para a minúcia característica dos retratos do pintor flamengo. Tal pormenor, tendo em vista Penna ser alguém oriundo da pintura, não é de somenos importância: somente após a secagem da tinta, pode-se contemplar a pintura em toda sua sutileza de cores. Ao revelar o retrato, as interlocutoras de Inacinha, sua irmã Sinhá Rola e a prima Celestina, percebem a tinta ainda úmida, isto é, a incorporação das tintas à tela não está finalizada, o que denota a incompletude da química dos pigmentos, o que responde pela oscilação de sua apreciação entre emanação de “extraordinária paz, de vitória suave sobre a vida” e de “horrível tristeza”, oscilação radical e justaposta que, no estilo singular do autor, transparecerá no alto rendimento que o oxímoro desempenha na poética de sua novelística, figura de linguagem que, de resto, sendo parte de seu estilo singular, deriva de sua escritura no sentido em que a fic-

ção corneliana, procedendo a uma escavação da história enquanto avança na publicação dos romances, recuando no tempo, embate-se com as contradições do processo civilizatório brasileiro, com os interregnos e com suas clivagens precárias, quase sempre no conhecido diapasão do príncipe de Falconeri n' *O Leopardo*, de Lampedusa, o tempo e o espaço brasileiros acumulando tendências anacrônicas que o estilo do autor criptada e recorrentemente sedimenta em oxímoros.

A descrição da menina retratada não segue com retidão o clássico modelo da *ekphrasis*: descreve primeiro o corpo envolvido pelo vestido, destacando-se do fundo escuro, para só então deter-se na cabeça adornada por pequeninas rosas, como uma singela coroa de flores. A inadequação não é fortuita, pois acentua a indefinição acerca da identidade e do significado da inominada menina morta. Um nome não é uma fonte de afeto, mas “uma recordação seca num inventário de sinais”, “o nome é puro sinal de um ser e de um acontecimento (que se negam como ser e acontecimento)” (Gil, 2005, p. 28), o nome define, etiqueta, cataloga. O retrato, por outro lado, faz desprender “encanto muito sutil”, de paz e de vitória sobre a vida ou de “horrível tristeza”, uma vez que nele o retratado não está só, como no nome que o individualiza, mas adornado e acompanhado por símbolos que o inscrevem num circuito de afetos: “O retrato não nos fala apenas, no seu ‘quase falar’: insere-nos numa vasta rede colectiva de outras forças de afecto” (Gil, 2005, p. 27). Únicos personagens sem nome, o Comendador e a menina, eles não são sinais ou indícios de um ser e de um acontecimento que se negam, mas, respectivamente, o primeiro motor e sua causa eficiente, porque legitimadora, de uma metafísica do latifúndio. São o ser e o acontecimento do poder do *pater familias* brasileiro, captado pela narrativa em seu momento de decadência, o que torna a sua força, reiterada pelos adscritos ao solar da casa-grande do Grotão, especialmente por D. Virgínia, prima do Comendador e agregada na fazenda, menos identificável “ao estilo de um moto perpétuo que de uma máquina entrópica” (Maciel, 2014, p. 68), entropia que o poder senhorial, pelo retrato, simulacro da presença da menina, procurará dirimir pela tentativa de sinergia da ressonância (e assonância) simbólica da menina morta na irmã Carlota, que se lhe quer convertida em duplo, procurando reelaborar o luto como dispositivo afetivo de subjetivação e legitimação do poder.

A mudança de opinião de Inacinha, talvez pela proximidade do candeeiro que seca ainda mais a tinta pelo calor da chama, indicia o que será uma disputa afetiva mediante o dispositivo de visibilidade que é o retrato. O efeito que o método de pintura a óleo almejava é assim comprometido pelo calor que emana do candeeiro, impedindo que a tinta atinja as cores visadas pelo pintor no processo químico da secagem de seus pigmentos, talvez acelerando a secagem em demasia. A retenção do efeito da pintura torna possível a dilatação do campo de interpretação do retrato, o que altera a positividade da recepção inicial. Além da alteração de sua percepção estética, Inacinha parece agora sentir-se incapaz de voltar com o quadro para a saleta onde o pintor o deixou: com a tela coberta, ela é capaz de suportar o peso do quadro; exposta a imagem da menina morta, comprometido o efeito da pintura pela instabilidade da secagem, julga não suportar esse fardo, de repente pesado demais. A partir do retrato, o que se revela para Inacinha não é a menina morta, mas a representatividade da representação da menina morta: junto à irmã e Celestina, que com ela contracenam, Inacinha é uma agregada na fazenda, ocupa a última posição na hierarquia familiar da casa-grande. Se a menina, viva, não distinguia entre proprietários e agregados em sua consciência infantil, o que o quadro da menina morta representa, com sua coroa de flores,



é a imagem do poder ao qual Inacinha está agregada, obnubilando sua avaliação entre a menina e o retrato da menina em sua carga de representação.

A única menção anterior a respeito de qualquer retrato no romance refere-se a um retrato do Comendador, visto com timidez por Frau Luísa, a governanta alemã do Grotão, enquanto, junto à mucama Lucinda, prepara o vestido funerário da menina: “[...] e olhou com timidez para o retrato que pendia da parede e reproduzia os traços do dono da casa. Era o patriarca...” (Penna, 1958, p. 732). A ligação entre retrato e poder patriarcal, portanto, anuncia-se já no primeiro capítulo de forma direta, esboço do que será a sua investidura no retrato da menina morta. Trata-se de uma das funções mais importantes do retrato aquela que o vincula ao poder. No Antigo Regime, o retrato do rei “reproduzia, sob um outro regime de representação, a função da imagem como dispositivo de subjectivação” (Gil, 2005, p. 37). O retrato subjetiva nos súditos o poder soberano, reforça, sob outro regime de representação, a representação do poder coletivo encarnada no corpo do soberano. E a descrição do Comendador, bem como do Grotão como “enorme e rústico palácio do senhor feudal sul-americano” (Penna, 1958, p. 856), acrescida ainda da informação de que de D. Mariana “todos diziam ter ela porte de rainha”, e para Frau Luísa “seus gestos eram muito mais imperiosos e altivos do que os das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade” (Penna, 1958, p. 731), reveste-o de caráter de rei fundador de uma dinastia rural e latifundiária brasileira:

Aquela presença masculina, poderosa, fonte e origem de potência de muitas vidas, que viriam ao mundo ricas de seiva e prolongariam e multiplicariam pelos séculos, era bem a do patriarca dominador de todo aquele grupo de homens e mulheres, era o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziriam sem cessar (Penna, 1958, p. 1058).

A metáfora que arremata a descrição não é alheia ao *modus operandi* da “fabricação do rei” a partir de sua imagem. Em seu clássico sobre o tema, salienta Burke (2009, p. 139) que a “administração da impressão” da imagem do poder soberano, em seu processo de subjectivação, acarreta num desdobrar de correspondências manifestas nas metáforas “entre um Estado e uma nau, ou entre um rei e um pai, ou entre um corpo político e o corpo humano, ou entre o microcosmo e o macrocosmo”. O Grotão também é descrito num desdobrar de metáforas já alinhavadas por Vecchi (2006, p. 551): “‘grande nave’ onde o senhor surge como estátua de proa (LXX) ou organismo, ou ‘grande colmeia’ com sua numerosa escravatura (CII) ou ‘máquina feita em pedaços’, ‘organismo ferido de morte’”, e, ainda, mencionada logo após o enterro da menina, e como um espelhamento dela, “grande corpo que lhes parecia agonizante” (Penna, 1958, p. 824). No plano simbólico da imagem e da “administração da impressão”, perpetuados pelo “encanto muito sutil” desprendido pelo retrato da menina morta, a descrição do Comendador e as metáforas aplicadas a ele e ao Grotão coadunam-se com espantosa exatidão ao *modus operandi* mobilizado para a construção da imagem do rei, tema do estudo de Burke aplicado a Luís XIV, o que reforça a elaboração do luto como oportunidade de subjectivação da legitimidade do poder senhorial, sem quaisquer peias, mediante a imagem pacificadora da menina que visa responder à ameaça do que se poderia chamar, em termos habermasianos, de uma “crise de legitimação”. Não por acaso, reconhecendo já não ter forças para voltar com o quadro para a saleta, Inacinha alerta contra si mesma: “o primo vai ficar zangado, pois foi ele que mandou executá-lo”. Mantendo o seu próprio retrato na sala de costuras, sob o olhar submisso de Frau Luísa, mandando exe-

cutar o retrato da filha morta e fazendo a filha mais velha interromper os estudos e retornar apressadamente para a fazenda, o Comendador não apenas se apercebe da crise que se avizinha, como compreende perfeitamente a necessidade da “administração da impressão” da imagem para a legitimação de seu poder junto aos escravos e adscritos, cujo símbolo máximo é o retrato da menina morta.

A caminho do enterro, levando o esquife na carruagem junto a Celestina, será a própria Virgínia, agregada e prima direta do Comendador, ajustada e reiteradora da ordem senhorial, a estabelecer a ligação entre a menina e o poder que comanda a fazenda: “– Parece que vamos fugidas, que fomos expulsas da fazenda... Tenho a impressão de que roubei alguma coisa, de que dei um prejuízo irreparável àquela gente...” (Penna, 1958, p. 767). E, mais à frente, revela a perspectiva que orienta a preocupação do Comendador em mandar pintar o retrato: “– Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá na casa, e isto que trazemos aqui nada significa” (Penna, 1958, p. 767). A projeção de um duplo da menina que permaneça vivo na casa mostra que Virgínia tem consciência do efeito estabilizador da presença da menina para o poder, de modo que, tanto ela, pela perspectiva coadunada que sustenta ao longo do romance, quanto o Comendador, pelo pintor que contrata e pela filha mais velha que manda trazer de volta à fazenda, tentativas de substituição da caçula, agem no mesmo sentido ao procurarem responder à necessidade de um duplo corpo da legitimação do poder que mantenha os sustentáculos do Grotão<sup>1</sup>. O procedimento é análogo ao que descreve Kantorowicz no estudo que dedica à teologia política medieval: “Uma vez estabelecido o princípio de que uma Dignidade nunca morre, os juristas não poderiam deixar de notar a persistência de certas similaridades entre a *Dignitas quae non moritur* e uma corporação, uma *universitas quae non moritur*” (Kantorowicz, 1998, p. 235). Demanda-se uma operação mediante a qual a Dignidade imperecível do rei possa se incorporar e ser reconhecida de forma universal, daí o recurso às efígies do rei, que trazem o cetro, a coroa e a espada como símbolos universais e, portanto, reconhecíveis do poder, efígie manifesta pela coroa de rosas que ornamenta a frente da menina morta no retrato.

Partindo do estudo de Geertz sobre o “teatro político” em Bali no século XIX, Burke sugere um “Estado de teatro”<sup>2</sup> em torno à fabricação da imagem do rei na corte de Luís XIV, onde a administração da impressão da sua imagem como o “Rei-Sol”, atravessada por mecanismos representacionais tão diversos como o próprio teatro, as encenações de *ballet* e de carrossel nas quais o próprio monarca encarnava a sua imagem, a literatura, as medalhas, visavam configurar uma imagem exemplar do restante do Estado do qual o monarca era o centro e sua própria incorporação. Aqui, o retrato do rei desempenha uma função substitutiva para quando este está ausente, fazendo as vezes do monarca na sala do trono, considerando-se uma ofensa tão grave dar as costas ao retrato do rei quanto o seria dar as costas ao próprio rei (Burke, 2009, p. 20). No que pode ser lido como uma paráfrase de Carl von Clausewitz em seu tratado sobre a guerra e a estratégia militar, o historiador inglês assinala: “Tanto o ritual como a arte e arquitetura podem ser vistos como instrumentos de

<sup>1</sup> Incapaz o retrato, se depositará na chegada de Carlota a esperança do cumprimento desta função: “Chegara como o sopro novo e poderoso de vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda. Cada qual sentia no íntimo ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas...” (Penna, 1958, p. 1014).

<sup>2</sup> E a teatralização, com a insistente remissão às máscaras no texto, é outra via de “administração da impressão” constante na “insuportável comédia” que perfaz o enredo de *A menina morta*, foco da análise seminal de Wander Melo Miranda (1979), feita em associação com a análise da personalidade histriônica.



autoafirmação, como a continuação da guerra e da diplomacia por outros meios” (Burke, 2009, p. 77). No caso brasileiro, posto em tela n’A *menina morta*, a guerra, sempre iminente, e a diplomacia, quase sempre em surdina, vinculam-se ao que no período colonial ficou conhecido como “governo dos escravos”, vigilante o suficiente para coibir práticas tidas por feitiçarias, como os “calundus”, mas moderado, também o suficiente, para evitar rebeliões e banzos nas senzalas, tema que perpassa, por exemplo, o conhecido “Sermão XXVII do Rosário”, pregado em 1633 pelo Pde. Antônio Vieira na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador, também preconizado por Antonil em *Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas*, publicado em 1711, para aparecer, ainda, no *Compêndio narrativo do peregrino da América*, do qual o primeiro volume é publicado por Nunes Marques Pereira em 1728, auspiciado pelos cabedais do líder “emboaba” Manuel Nunes Viana, tornando-se, praticamente, um *best-seller* do século XVIII, pelos numerosos conselhos, como este, e a retórica moral e religiosa que o reveste.

A operação comandada pelo poder senhorial encontrará, entretanto, sutis obstáculos à sua eficácia em interromper a crise de legitimação. Além do retrato que faz presente a ausente menina morta, o Comendador, como já aludido, interrompe os estudos da filha mais velha no Rio de Janeiro, Carlota, e determina o seu retorno para o Grotão, com a intenção de casá-la com o filho da Condessa, João Batista, e assim salvar a fazenda da bancarrota que se prenuncia, além de instrumentalizá-la como substituta da função legitimadora antes desempenhada pela irmã<sup>3</sup>. A chegada de Carlota, entretanto, é atrasada, em descompasso à de D. Virgínia que a fora buscar a mando do Comendador. É Virgínia quem, ao chegar, avisa às primas ansiosas: “– Ela ficou um pouco para trás para falar com os pretos à sua espera na estrada, já se sabe, com Libânia na frente!” (Penna, 1958, p. 1007). Pela amabilidade com a qual trata os escravos, espera-se que Carlota desempenhe a função legitimadora do poder antes efetuada pela irmã, substituindo-a como duplo da menina, reforçando a diplomacia necessária ao eficiente “governo dos escravos”. Logo na primeira noite após o seu retorno à fazenda, Carlota é identificada à irmã por Libânia, que fora a mucama da menina morta: “[...] eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a Nanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita...” (Penna, 1958, p. 1011). O comentário aciona em Carlota o desejo de ver o retrato da irmã pela primeira vez:

E as duas cautelosamente saíram no corredor, e em silêncio dirigiram-se para a sala onde fora colocado o retrato. Cada qual com a sua palmatória, e as duas luzes se cruzavam de maneira estranha, ora confundindo os dois vultos, ora lançando as duas sombras separadas em paredes diferentes. Quando estacaram diante da tela, a Sinhazinha ainda tremia, talvez de frio, pois não se cobrira convenientemente. Ao erguer o castiçal percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão

<sup>3</sup> É através de um monólogo interior de Celestina, não por acaso a personagem menos subordinada ao poder, que se dará a ver a intenção do Comendador em trazer a filha mais velha de volta à fazenda, enquanto os moradores aguardam pela chegada da sinhazinha: “A moça [Celestina] esforçou-se por fazer reviver a figura de Carlota poucos anos mais moça do que ela, e fora sua companheira de infância, mas o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorgeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante... [...] Era uma substituição odiosa que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão, e formavam agora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol” (Penna, 1958, p. 940-941).

de soluços, e agora via aquela moça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.

– Ela se parece comigo? – perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou se parece com a... (Penna, 1958, p. 1012).

As luzes que se cruzam, as sombras que se misturam e se separam nas paredes, a tremura de Carlota, “talvez de frio”, mas talvez por outro motivo, são elementos descritivos que se acumulam como injunções referenciais que preparam a apreciação do retrato sob um protocolo de visibilidade alheio ao efeito previsto pelo Comendador. A frase suspensa aponta para a disjunção entre a semelhança com Carlota ou com a mãe, D. Mariana, que, em sua aparência de loucura do ponto de vista do senso comum dominante e subjetivado entre os moradores do Grotão, é a primeira a romper com o poder patriarcal do marido, deixando a sede da fazenda por uma propriedade contígua. A presença de Carlota passa a oscilar entre a função legitimadora da irmã morta e a ausência de sintonia para com a ordem patriarcal avançada já pela ruptura perpetrada pela mãe, vanguarda que arrastará atrás de si a filha e a prima Celestina, perfazendo a linhagem feminina crítica ao poder do *pater familias*, assentado na escravidão. A atenção com a qual Carlota observa o retrato da irmã, não por acaso parece singular a Libânia, ama-de-leite e guardiã da memória da menina morta: se o retrato lhe desencadeia uma força afetiva vinculada à menina, Carlota parece alheia a essa força, dando mais atenção ao trabalho do pintor em seus pormenores ao percorrer todo o quadro com a luz do castiçal, como se julgasse, estritamente, a execução técnica da pintura. Nos capítulos seguintes, Carlota age como quem procura desvendar um enigma mantido por interditos e pela hierarquia da fazenda, de modo que o esquadrinhamento do retrato aparece como primeiro indício de ruptura com o poder ao apreciar, não a memória da irmã, mas a técnica da “administração da impressão” de sua imagem atuante no processo de subjetivação e legitimação do poder. Será por intermédio do canto entoado pelos escravos na recepção que fazem à Condessa e ao filho, João Batista, o noivo escolhido pelo Comendador, que ela começará a resolver o enigma que o retrato dissimula: “*Moço rico/Prá casá/C’Arbenazi*” (Penna, 1958, p. 1062). A frase invade a consciência de Carlota e indicia o matrimônio como negócio que salvará os Albernaz – a linhagem patriarcal da família proprietária do Grotão – da ruína que ameaça abater-se sobre a fazenda. Em seguida, Carlota levanta-se com a intenção de retirar-se e repara que na parede falta qualquer coisa: “Tinha sido retirado o retrato da menina morta” (Penna, 1958, p. 1063). O Comendador é quem o manda retirar e explica: “[...] mandei-o retirar porque não está bem feito” (Penna, 1958, p. 1066). A alegação do Comendador incide sobre o fato de o retrato não produzir em Carlota o efeito esperado: no lugar do afeto que viria a subjetivar e legitimar o poder mediante a imagem da irmã, ela o analisa, esquadrinha-o, analisa as técnicas de representação. O retrato, portanto, se mostra como o lugar simbólico de uma disputa pelo que representa a menina morta – a legitimação do poder senhorial, o laço de parentesco com a irmã caçula tragicamente morta –, retratada de perfil, a destacar-se do fundo negro, como indica a primeira descrição do retrato quando carregado por Inacinha. E a disputa que por ele se estabelece resulta, além do comprometimento do efeito de subjetivação visado pelo Comendador, tributável à possível debilidade técnica do artista que o executara, do caráter intolerável que se verifica na morte da menina, sem a qual a vida na fazenda se torna por sua vez intolerável e perigosamente posta em prenúncio de ruína.

Se a encomenda do retrato da menina morta tencionava um dispositivo para a subjetivação do poder, o seu caráter intolerável – objetivamente, o que o retrato representa é o cadáver de uma criança – instaura a discrepância a esta perspectiva, transmutando-a, pelo intolerável, em dispositivo de visibilidade mediante o qual podem ser dadas as condições de reconfiguração do sentido: “O tratamento do intolerável é assim uma questão de dispositivo de visibilidade”, e, nele, as imagens “contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível” (Ranciere, 2010, p. 150). Pense-se, por exemplo, no efeito provocado pela foto, tirada por Nick Ut em 1972, da garota vietnamita, Kim Phúc, atingida por *napalm*: ela desmonta o senso comum produzido pelo discurso norte-americano, deslegitima a agressão bélica e o uso do *napalm*. Pouco ou nada se traz à baila outras guerras norte-americanas, mas não se esquece da garota atingida por *napalm*: o caráter intolerável da foto tem o potencial de reconfiguração do senso comum pela deslegitimação da retórica bélica, inclusive extrapolando o seu contexto para alçar-se como uma das imagens mais contestadoras da legitimação da hegemonia norte-americana na segunda metade do século XX, derivada da indústria bélica. O intolerável deixa em aberto o campo operatório de elaboração do sentido.

O sentido não é portado pela imagem, mas atribuído por certo senso comum cristalizado a partir dos olhares que percebem a imagem, num jogo aberto e a depender desses olhares que podem, contra um senso comum estabelecido, divisar novas configurações do visível, do dizível e do pensável a partir da fruição de uma imagem intolerável. Acrescido à morte, a própria perspectiva escolhida para retratar a menina morta, perfilada contra um fundo negro, associa-a a uma forma impessoal, não portadora de mensagem, ao contrário da forma simbólica dos retratos frontais (Schapiro, 2007, p. 75), exatamente por isso consistindo no modelo mais recorrente de representação da autoridade, como, para dar apenas um exemplo significativo, a representação feita por Ingres, em 1806, de Napoleão em seu trono. Pela disposição do corpo da menina morta em perfil, pelo caráter aberto da imagem intolerável que não porta uma mensagem unívoca, antes viabiliza novas configurações, o Comendador manda retirar o retrato por não julgá-lo “bem feito”, isto é, por não desempenhar o efeito esperado: portar a mensagem legitimadora do poder patriarcal. Pelo conteúdo (intolerável) e pela forma (perfil) o *tractus* do retrato proposto pelo Comendador não funciona como previra, como instrumento de autoafirmação que lhe garanta vitória diplomática na guerra, relativamente muda, subentendida no “governo dos escravos”. O modo pelo qual Carlota encara pela primeira vez o retrato já sugere essa procura de novas configurações mediante a imagem intolerável que contempla: ela esquadrinha o tratamento dado à menina morta pelo retrato, arredia ao trato legitimador da violência que a imagem deveria propor.

Será por meio de imagens discrepantes à pretensão legitimadora do poder, que invertem e subvertem a ordem que se quer estabilizada e harmônica no Grotão, que Carlota desvenderá o enigma da menina morta. As imagens discrepantes são apresentadas ao longo do romance principalmente por intermédio dos escravos, que sabem ou simulam saber mais que os seus senhores. Em narrativas paralelas ao enredo, que remetem não apenas ao presente, mas ao passado ancestral dos Albernaz, as palavras dos escravos também contribuem para fissurar a consciência de Carlota e propor imagens discrepantes àquelas que o poder de sua família paterna procura constituir. É este o caso do diálogo cifrado entre Carlota e Joviana, mucama mais velha do casarão:

- A outra, sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra, a que ficou doente, por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo o Florêncio foi castigado...
- Florêncio se matou, não foi, Joviana?
- Não sei não, Nhanhã [...] (Penna, 1958, p. 1190).

Mucama de Carlota, a sinhazinha que quando criança afanava as chapinhas distribuídas pelo feitor como dinheiro de recompensa a trabalhos extras, privilegiando em sua intervenção na hierarquia rígida da fazenda à velha mucama que economizava para comprar a própria alforria, Joviana, ao contrário de Libânia, não se coloca como sacerdotisa do culto à menina morta <sup>4</sup>, afinal, tem maior devoção por Carlota, insinuando a morte da menina como “castigo de Deus”. Pela “meia língua” dos escravos introjeta-se um discurso que fissa o discurso da ordem senhorial, produzindo uma imagem discrepante da menina morta, a contrapelo de sua efígie legitimadora da violência escravista. Similarmente ao que se passa nos romances de Kafka acerca da linguagem, que secciona e impermeabiliza o protagonista em relação aos demais personagens, seja por seu caráter judicial em *O processo*, seja pelo burocrático, em *O castelo*, em *A menina morta*, a segmentação sintomatiza uma exclusão pela interdição linguística, mas aqui fissurada pelas imagens discrepantes apresentadas pelas narrativas da “meia língua”, as quais passam a dominar o imaginário das iaiás e ioiôs da casa-grande, modo de atuação que Costa Lima (2008) aproximou ao da “dialética da malandragem” em reação ao “vampirismo” senhorial, da qual Dadade, velha escrava africana que fora mucama do Comendador e conheceu os avós de Carlota, parálitica numa cama e mantida agregada ao Grotão, é o principal arquétipo, detendo mais conhecimento sobre a família Albernaz do que todos os seus membros vivos. Cabe notar a reação de Carlota, ou melhor, sua quase indiferença, à insinuação vingativa de Joviana, uma vez que, de modo similar ao que Günther Anders (2007, p. 20) denominou por “princípio da explosão negativa” na poética de Kafka, onde o leitor espera um *fortissimo*, não soa sequer um *pianissimo* e “o mundo conserva simplesmente inalterada a intensidade do som”, o qual deixa apenas sutis reverberações ondulantes sobre a superfície da água estagnada do Grotão. Carlota não se indigna minimamente com a insinuação acerca da morte da irmã, em reação à qual seria de se esperar uma explosão; pelo contrário, páginas adiante, o que ecoará em sua lembrança da conversa com Joviana é a sua animosidade para com Libânia. Carlota praticamente compactua com a insinuação de que o “castigo de Deus” teria ali seu lugar, pois sua atenção, despreendida da imagem da irmã morta, volta-se para Florêncio, escravo que teria se matado, mas que a narrativa sugere sibilamente ter sido assassinado a mando do Comendador, estopim para que D. Mariana abandone definitivamente a casa-grande do Grotão.

Apenas o ramo genealógico matriarcal, ancorado em Mariana, se mostra permeável às narrativas contadas pela “meia língua” escrava – especificamente, Carlota e a prima Celestina, sobrinha de Mariana –, ao passo que o ramo genealógico patriarcal, ancorado no Comendador e compartilhado por aqueles que possuem a ascendência dos Albernaz, como

<sup>4</sup> O que não deve ser lido como se Joviana encampasse conscientemente uma rivalidade libertadora contra o poder senhorial, a ficção cornelianiana é suficientemente complexa para não simplificar as ambiguidades da subjetivação do poder. É nesse sentido que, mesmo sendo forra, dirá a Carlota: “– Eu estou forra... eu estou forra... eu estou forra... a negra velha nunca será forra... nunca será forra... será sempre escrava de sua Sinhazinha. Sinhazinha pode mandar matar sua preta...” (Penna, 1958, p. 1035).



Virgínia, não apenas se mostra estanque à “meia língua”, como também, e principalmente, responde, como detentor do poder, pelo entrave linguístico entre os escravos, interditando sua comunicação ao agrupá-los na senzala sob o critério da diferença idiomática que traziam de África, numa espécie de Babel afro-brasileira com o intuito de evitar agremiações, estratégia do “governo dos escravos” que, dialeticamente, acabará por criar “a linguagem secreta de uma só algaravia” (Penna, 1958, p. 797). Se a linguagem da família patriarcal brasileira sustenta o monomito da imagem da menina morta como dispositivo de subjetivação do poder, a “meia língua” dos escravos, através das histórias que contam, erige uma polimitia (Marquard, 1989, p. 83) em torno dessa mesma imagem, causa cruzada do tensionamento<sup>5</sup> do campo de disputa aberto pelo dispositivo de visibilidade acionado pelo intolerável da imagem e pela consequente decodificação do enigma da menina morta posta em curso por Carlota, ela própria interessada e principal estimuladora da polimitia da senzala que escova a contrapelo a história oficial ancorada na monomítia da casa-grande, o entrecruzamento das narrativas da senzala ampliando o campo operatório de interpretação da história a *pari passu* de seu impacto no acréscimo de liberdade para a subjetividade de Carlota que, unindo a decodificação do retrato da menina morta à polimitia da senzala, passará a insubordinar-se a ser possuída pelo vampirismo da casa-grande.

Dadade, a antiga mucama do Comendador, vale-se de suas narrativas para minar por dentro a monomítia familiar perpetrada pela subjetivação do poder senhorial: a escrava sem rosto que teria assombrado a mãe do Comendador, bem como o bode preto que, segundo Dadade, resfolegaria na varanda e chega a ser visto por Carlota no capítulo CV, associam-se nas narrativas da escrava ao demoníaco, insuflando o medo de uma existência que, mesmo cercada pelo requinte de bens materiais e pelas mãos negras que poupam os brancos do trabalho, não pode ser feliz, assombrada continuamente por uma história que, em clave drummondiana, será sempre remorso quando divisada minimamente fora do esquadro monomítico da “administração da impressão” da imagem legitimadora do poder. Celestina e Carlota, as personagens mais porosas às narrativas dos escravos, são exatamente aquelas que mais se dissociam da ordem patriarcal, seguindo a vanguarda de Mariana, apresentada, *ab initio*, em desajuste ao Comendador e ao Grotão, desviando o olhar da imagem para ela insuportável dos escravos a trabalharem no eito<sup>6</sup>, exatamente o lastro material do

<sup>5</sup> Tem-se em vista aqui os conceitos de “monomítia” e “polimitia” propostos por Odo Marquard (1989, p. 83), residindo na vivência entrecruzada de vários mitos um potencial de liberdade ausente da monomítia, que mais facilmente se converte em obsessão ou possessão da vida de seus adstritos. Cabe notar que no romance a polimitia tensiona reiteradamente a monomítia dominante, não simplesmente a substitui, como quando Carlota ouve de Libânia a narrativa de síntese da dissolução do Grotão e do afastamento de Mariana antes de sua chegada: “Deixou portanto Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, como uma onça à espreita, a procurar sempre qualquer palavra ingênua ou descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasse o segredo insuspeitado por ela” (Penna, 1958, p. 1186). A sensação de Carlota diante de Libânia, que afronta a monomítia e lhe aparece na continuação do trecho citado justamente como “uma sacerdotisa ao lado do fogo sagrado, a dizer seus augúrios”, indicia o potencial polimítico, bem como figura a sensação do próprio leitor diante do texto cornelianiano.

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, a analepse do capítulo III, que descreve um dos recorrentes passeios de Mariana para as margens incultas do Grotão, em busca de refúgio na natureza, levada pelo cocheiro Bruno e acompanhada por Frau Luísa e pela menina ainda viva: “Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam” (Penna, 1958, p. 738). À mesma página, e em contraste à reação da mãe,

poder do *pater familias* rural brasileiro, a monomíthia da imagem patriarcal sobreposta como máscara – termo essencial do vocábulo cornelianiano – que oculta a violência e a exploração da monocultura escravista do latifúndio. A polimíthia da senzala que fissura a monomíthia da casa-grande é indispensável para a recusa, por parte de Carlota, em substituir o significado legalizador da imagem da menina morta que em vão se tentara prolongar pelo retrato. São as novas configurações dessa imagem intolerável e as imagens discrepantes apresentadas pelas narrativas dos escravos que movem a ida de Carlota à senzala, ao cômodo reservado aos castigos, às escondidas dos olhares inquisidores a serviço do poder patriarcal:

Lobrigou, depois de fitar os olhos, a sala muito longa e vazia. Depois, percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. [...] Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias de que a menina morta ia “pedir negro”... Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas. Parecia-lhe monstruosa a cena, no entretanto muitas vezes vívida em sua memória, e tantas outras contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, se estavam mesmo acordados, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto quanto fora determinado... (Penna, 1958, p. 1225-1226).

Carlota percebe que o “pedir negro” da menina morta legitima a violência por apresentar uma imagem positivamente interventora do poder, como concessão de graça misericordiosa, quando, na verdade, ao “brincar de intervir”, a menina naturalizava a violência que contorce os corpos dos escravos, os quais constituem o grande organismo do Grotão. A materialidade do sofrimento desses corpos objetifica o poder subjetivado pela imagem da menina morta desvelando seu invólucro de intervenção supostamente benfazeja e legitimadora; ao objetificar a violência, engendra um terceiro corpo que se contrapõe aos dois corpos legalizadores do poder: o físico, agente das brincadeiras da menina morta, que naturalizava a violência, e o corpo retratado pelo retrato que o Comendador encomenda do cadáver da menina, a efigie do poder por meio da qual se pretende perpetuar o efeito de naturalização da violência, isto é, nos termos de Kantorowicz, o “duplo corpo” da menina como elemento central da iconografia de subjetivação e legitimação do poder. Ao decifrar a função desem-

---

narra-se uma das cenas mais significativas do papel de legitimação da violência do poder senhorial que a menina instrumentalmente desempenha, cena que ecoa as “brincadeiras” de Brás Cubas com Prudêncio no romance machadiano, não fortuitamente escritor admirado por Penna: “Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções de dor”.



penhada pela imagem instrumentalizada da irmã na microfísica do Grotão, Carlota põe em curto-circuito as engrenagens da “máquina bem azeitada” da fazenda, substituindo o moto perpétuo visado pelo efeito do retrato pela energia entrópica que derrete o sentido de legitimação do poder e reconfigura as partículas do sistema, levando-o ao oxímoro – convergência entre poética e sentido no texto cornelianiano – de uma implosão silenciosa, a qual tem lugar na sequência da cena, quando Carlota, e é ainda madrugada, retorna para a casa-grande e adentra a cozinha, sendo recebida com “verdadeiro terror” pelas escravas, por julgarem tratar-se de alguma reclamação a catástrofe que era ver a Sinhazinha de pé àquela hora. Carlota explica ter ido à cozinha apenas para conversar com elas e a reação da cozinheira Júlia Cambinda é lapidar a propósito da entropia que a decriptação do poder efetuada por Carlota põe em curso no moto perpétuo senhorial: “– É, Nhanhã?...”, pergunta admirada, “E a negra sentou-se no chão, e desatou a chorar agora inteiramente à vontade” (Penna, 1958, p. 1227). A energia entrópica exercida por Carlota talvez encontre nesta reação de Júlia Cambinda o seu ponto mais alto em todo o romance, minuciosa e discretamente condensado na frase única do parágrafo de arremate do capítulo CIX. Entropia que se alastra por todo o enredo, desordenando a homeostase do corpo agonizante do Grotão: Carlota não se casa como determinara o pai; o Comendador e um dos seus irmãos são mortos pela febre amarela na corte do Rio; o outro irmão faz uma visita relâmpago ao Grotão apenas para esclarecer a ruptura de seus vínculos com a fazenda, provavelmente por ter se apercebido da violência escravista antes da irmã; Celestina se casa com o médico chamado para consultá-la quando adoece, o qual se recusa a receber o dinheiro oferecido como dote por Carlota, insuando que “ele tem sangue” (Penna, 1958, p. 1254), o que, no lugar de indignação, faz reverberar na consciência de Carlota os gritos de dor da senzala; um a um dos personagens a abandonar a casa-grande, fugindo à ruína que se anuncia desde que Carlota tenta comunicar a liberdade aos escravos por duas vezes, em estado de transe, passando então a preparar as cartas de alforria, enquanto estes lhe pareciam “pessoas estranhas que olhavam com hostil espanto” (Penna, 1958, p. 1269), perplexos com uma liberdade que não se sabe como e onde exercer fora das raias do latifúndio. Só então Mariana retorna ao Grotão e recolhe-se solitária com a filha nos sombrios cômodos do casarão. Nos parágrafos finais opera-se a conjunção que resultará no imprevisto terceiro corpo do retrato, a qual, novamente em oxímoro, colmata a disjunção entre o corpo retratado da menina morta e sua funcionalidade como efígie do poder, pela cunha interposta pelo corpo físico de Carlota em sua renúncia e retiro à pressagiada ruína do Grotão fissurado de cima a baixo, ela própria revelando-se como o terceiro corpo do retrato:

Na sala, agitada imperiosamente pelos ventos que ali chegavam coados pelas frestas das portas e janelas trancadas, ela encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo da vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos, e murmurou:

– Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força!

Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas

seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre... (Penna, 1958, p. 1296).

Carlota emula na parede a posição em que a irmã foi retratada, reconhecendo-se como a verdadeira menina morta e acrescentando o seu próprio corpo ao corpo do retrato, o corpo da menina morta. A completa conjugação com o duplo acarreta em radical disjunção de sentido ao ponto de se assumir como a “verdadeira menina morta”, rasurando de vez a imagem da menina como efígie do poder, alegando desconhecê-la e indiciando por sua própria voz e em formulação direta o atributo vampiresco da imagem instrumentalizada da irmã: “arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite”. Em que pese o teor enigmático das últimas palavras proferidas por Carlota, ela parece reconhecer-se morta por não mais poder viver como até então viveu consciente da violência naturalizada na qual esteve ancorada toda a sua vida e a de sua família. Resta-lhe uma liberdade irmanada à angústia, oxímoro final da obra-prima cornelianiana: libertar-se da perspectiva senhorial que amealha os bens da terra pelo exercício da violência e utilização do trabalho escravo incide na angústia por se saber dela partícipe e elemento preponderante de sua própria ruína ao recusá-la. Carlota finalmente se identifica com a menina morta, mas subvertendo a identificação desejada pelo pai: como terceiro corpo emanado do retrato, ela não atua como prolongamento da legitimação do poder, mas como princípio de sua ruína e interrupção de sua linhagem. O plano frontal que se vai afastando em *zoom-out* até enquadrar também o aparente sorriso da menina morta sugere Carlota como uma figura de retrato na galeria familiar, ao lado da irmã, representada de perfil. Se o frontal é a forma simbólica portadora de uma mensagem, daí seu uso abrangente nos retratos de reis e de imperadores, a escritura da pintura de Cornélio Penna não se equivoca como o pintor contratado pelo Comendador. O frontal de Carlota parece perguntar: estaremos à altura de encarar a catástrofe original do processo civilizatório brasileiro para então retomá-lo, com angústia, mas com liberdade, e seguir adiante antes que a nação-Grotão se converta em ruínas? Ou ficaremos para sempre enredados pelo sorriso dúbil e vampiresco do perfil da menina morta? A escritura de Cornélio Penna, posicionamento ético diante da principal crise da história brasileira – a escravidão e a debilidade de sua superação, que leva à manutenção da adscrição das classes economicamente exploradas ao latifúndio que sempre as explorou –, emoldura a pintura da nação e revela o negativo de um “retrato do Brasil” que escapara à ótica da primeira geração modernista, ainda que (e talvez mesmo por isso) tenha sido relegado como uma presença fantasmal entre as paredes da historiografia literária, insistindo em evocar, entretanto, os fantasmas da história que não cessam de nos assombrar e de nos espiar através de empoeirados retratos.

## Referências

A.C. Nota preliminar a *Alma branca*. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 1299.

ANDERS, G. *Kafka: pró & contra*. 2. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, M. de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichans; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CUNHA, F. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- EULÁLIO, A. Os dois mundos de Cornélio Penna. In: EULÁLIO, A. *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. p. 15-31.
- GIL, J. O retrato. In: GIL, J. *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p. 17-46.
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: LTC, 2012.
- KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LIMA, L. C. Ficção: As linguagens do modernismo. In: ÁVILA, A. (Coord. e Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69-86.
- LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed., rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- MACIEL, E. A profanação do corpo místico (sobre A menina morta, de Cornélio Penna). *Eutomia*, Recife, v. 14, n. 1, p. 66-100, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/727>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- MARQUARD, O. Praise of Polytheism. In: MARQUARD, O. *Farewell to Matters of Principle: Philosophical Studies*. Trad. Robert M. Wallace. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. p. 87-110.
- MIRANDA, W. M. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9KDMC6/1/dissertacao\\_wandermelomiranda.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9KDMC6/1/dissertacao_wandermelomiranda.pdf). Acesso em: 14 mar. 2024.
- PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- RANCIERE, J. A imagem intolerável. In: RANCIERE, J. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orpheu Negro, 2010. p. 123-153.
- SCHAPIRO, M. Frente e perfil enquanto formas simbólicas. In: BASÍLIO, K.; TORRES, M.; MOURÃO, P.; AMADO, T. (org.) *O concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 73-92.
- VECCHI, R. Posfácio: autópsia da casa-grande (a que vulgarmente chamamos Brasil). In: PENNA, C. *A menina morta*. Coimbra: Almedina, 2006. p. 531-557.

# Considerações sobre o erótico na prosa de Álvares de Azevedo

## *Considerations on the Erotic in Álvares de Azevedo's Prose*

### Sergio Schargel

Universidade Federal de São João del Rei  
(UFSJ) | São João del Rei | MG | BR  
sergioschargel@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5392-693X>

**Resumo:** A prosa de Álvares de Azevedo é marcada por elementos fragmentários, como bem aponta Antonio Candido. Todavia, há elementos que se repetem a despeito de sua irregularidade qualitativa. A proposta deste artigo é aprofundar-se sobre um desses elementos: o erotismo. Tomando como marco teórico discussões propostas pelo próprio Candido e por Eliane Robert Moraes, a intenção é tomar o erotismo como elemento aglutinador, como ponto de consenso entre duas obras azevedianas: *Macário* e *Noite na taverna*. Assim, por meio desta dialética entre teoria e objetos, será possível adicionar uma nova camada aos estudos azevedianos ao pensar na forma com que sua prosa reconstrói a noção de erótico no século XIX, antecipando o explícito do estilo modernista.

**Palavras-chave:** Álvares de Azevedo; erotismo; *Noite na taverna*; *Macário*; desviantes.

**Abstract:** Álvares de Azevedo's prose is marked by fragmentary elements, as pointed out by Antonio Candido. However, there are elements that repeat themselves despite their qualitative irregularity. The purpose of this paper is to delve into one of these elements: eroticism. Taking as a theoretical framework discussions proposed by Candido himself and Eliane Robert Moraes, the intention is to consider eroticism as a unifying element, as a point of consensus between two Azevedian works: *Macário* and *Noite na taverna*. Thus, through this dialectic between theory and objects, it will be possible to add a new layer to Azevedian studies by considering how his prose reconstructs the notion of the erotic in the 19th century, anticipating the explicitness of the modernist style.

**Keywords:** Álvares de Azevedo; eroticism; *Noite na taverna*; *Macário*; deviants.

## Introdução

Em seus prolíficos vinte anos de vida, Álvares de Azevedo criou, como apontado por Antonio Candido (1989, p. 11), uma literatura fragmentada, mesmo irregular, inclusive em termos de qualidade. Ainda assim, conforme a hipótese principal do próprio Candido em *A educação pela noite*, há elos de ligação entre esses fragmentos. Elos talvez literais, como pensado por



Candido em sua hipótese de *Noite na taverna* como continuação direta de *Macário*, mas certamente ligações temáticas. Temas que se repetem em consonância nas obras azevedianas, em particular em sua prosa, como uma ambientação gótica, bem notado por Júlio França (2021), e mesmo traços eróticos (não é sem motivo que *Bertram*, pedaço de *Noite na taverna*, abre a seleção erótica da prosa brasileira do século XX feita por Eliane Robert Moraes, *O corpo descoberto*).

Se, como leitores, estamos limitados criticamente sobre a extensão da intenção do autor, ou mesmo sobre a sua relevância, no caso de Azevedo isso se torna ainda mais claro. Tendo morrido com vinte anos, deixado obras incompletas como *O livro de Fra Gondicário*, será possível pensar o que há de intencional na oposição entre sua prolífica obra e sua curta vida? De fato, as obras de Azevedo impressionam não apenas por sua extensão, considerando o pouco tempo em que as escreveu, mas pelo diálogo que estabelecem entre si. Ainda que independentes, há uma linha que liga sua produção, o que é particularmente evidente, como ressalta Candido (1989, p. 13), entre *Macário* e *Noite na taverna*. Por mais que o primeiro seja uma peça, e o segundo uma série de contos curtos independentes unidos pela forma de romance, por mais que sob formas distintas, a depravação, o erotismo, a devassidão, a violência, a morte, a sensualidade, o macabro, ecoam por ambas as obras como uníssono temático, para além da possível continuação literal, conforme pensada por Candido.

É sempre preciso lembrar, como Candido (1989, p. 10) chama a atenção em mais de uma passagem de seu ensaio, que a fortuna literária de Azevedo foi lançada apenas após a sua prematura morte. Em suma: tudo o que Azevedo escreveu não foi selecionado e publicado por ele, mas por terceiros. Ponto do qual decorre a pergunta impossível do crítico paulista: como saber até que ponto a literatura azevediana é irregular por escolha do autor, ou pela forma com que foi reconstruída? Os tênues pontos de ligação entre seus trabalhos, em vez de responder a esta pergunta, têm efeito contrário e dificultam a resposta.

Andréa Werkema (2007, p. 09) apresenta a mesma questão, embora saliente que tal efeito decorre de “claríssima vontade autoral”. Talvez Azevedo tenha propositalmente sacrificado parte de sua qualidade em função da produção veloz e intensa. Como sugerido por Mário de Andrade (1974), o ideal romântico da morte jovem, da morte como libertação, pode ter impulsionado seus trabalhos, como se Azevedo adivinhasse que não passaria da casa dos vinte anos. Inegável, partindo deste ponto, a organização de seus escritos, concenados com estrutura lógica e dialógica (Werkema, 2007, p. 09).

Por igual, destaca-se a construção formal com a qual Azevedo aborda o erótico. Enquanto a prosa oitocentista trata do erotismo com subterfúgios, como aponta Moraes (2018), recorrendo a figuras de linguagem para dissimulá-lo, Azevedo traz o sensual impresso em sua literatura. A tensão sexual – inclusive de natureza homoerótica, como evidenciado no fragmento “Na verdade és belo” (Azevedo, 2002, p. 33) –, torna-se explícita tanto em *Macário* quanto em *Noite na taverna*, e o autor não se preocupa em ocultá-la. Mesmo autores que surgiram algumas gerações após Azevedo ainda utilizavam pseudônimos ao abordarem temas abertamente eróticos, como no caso de Coelho Neto como Calibã (por sinal, uma escolha sintomática de nome) ou Olavo Bilac como Bob, permitindo-se, por meio dessa camuflagem, afastar a pose austera de seus outros escritos. Isso pode ser explicado pela moralidade e conservadorismo da elite intelectual do século XIX. Como sacramenta Moraes (2018, p. XXIV): “É por meio da alusão que o conto brasileiro produzido antes do Modernismo arrisca-se a abordar o corpo erótico. Uma produção tímida, mas significativa”. Mais uma vez, não é coincidência que *Bertram* abra a seleção erótica de Eliane Robert Moraes.



Desta forma, o problema de pesquisa que este artigo intenciona resolver pode ser sintetizado na pergunta: de que maneira o erotismo se manifesta na prosa de Álvares de Azevedo?

Azevedo antecipa uma ruptura na linguagem erótica que ganharia força apenas muito depois, com o modernismo (Moraes, 2022, p. 18). Sua linguagem é mais explícita do que a de seus contemporâneos. O sexo está no centro de *Macário* e *Noite na taverna*, e não há qualquer tentativa de dissimular ou esconder isso. Sem o sexual, essas narrativas se tornariam menores. Algo semelhante era feito por Eça de Queiroz em Portugal, que, principalmente em *A relíquia*, mas também em *Os Maias* e *O crime do padre Amaro*, trata o erotismo sem depender de subterfúgios metafóricos.

A intenção deste artigo é desenvolver os aspectos estéticos sobre os quais Azevedo trata o tema do erótico em sua prosa, tomando *Macário* e *Noite na taverna* como objetos. Tal exercício torna possível compreender suas idiossincrasias, bem como sua relevância como pioneiro na forma como trata o assunto.

Como objetivos paralelos, cabe pensar na intenção de destrinchar os aspectos da forma e do conteúdo das duas obras escolhidas, na comparação com a linguagem sobre o erotismo antes e depois de Azevedo, e na influência que a ideia de *desviante* exerce sobre sua obra.

Entre os autores mobilizados, destacam-se os trabalhos de Antonio Candido e Eliane Robert Moraes. Em seus diversos escritos sobre erotismo, Moraes destrincha a aparição estética do fenômeno, bem como se estende sobre sua definição e modificações ao longo da história da literatura brasileira. Por exemplo, em *Seleção erótica de Mário de Andrade*, pensa na influência do modernismo sobre o conceito do erótico. Já *O corpo descoberto* traz o próprio Álvares de Azevedo como a gênese do erotismo na literatura brasileira. Em suma, para a concepção de erotismo, as obras de Moraes aparecem como força motriz. Em outra perspectiva, Candido e seu “Educação pela noite” fornecem insumos à crítica literária específica sobre a prosa azevediana, especialmente quando colocada em diálogo com Júlio França.

Assim, a principal justificativa deste artigo reside na necessidade de cotejar e compreender como os elementos eróticos aparecem na prosa azevediana, destacando sua relevância e inovação estética sobre o tema. Para isso, lançará mão de uma hermenêutica dialógica entre duas das obras de Azevedo, *Macário* e *Noite na taverna*, e uma base teórica sobre sua fortuna crítica e sobre o conceito de erotismo. O pequeno exercício de literatura comparada entre dois livros do autor, aliado ao *close-reading* e à discussão teórica, permitirá apreender suas semelhanças e diferenças, peculiaridades e elementos-chave, à luz do erótico. Ou seja, fornecerá uma leitura particular e distinta sobre um autor canônico, contribuindo para sua extensa fortuna crítica.

O artigo será dividido e desenvolvido em duas partes principais. A primeira destacará uma apresentação teórica sobre o tema do erótico, visando compreender a polissemia do conceito e estabelecer um diálogo entre alguns dos autores que escrevem sobre ele. Na prática, essa aproximação possibilitará apreender sua manifestação na segunda parte do trabalho, que se debruçará sobre a prosa de Azevedo. Em outras palavras, o capítulo teórico inicial pavimentará o caminho para a análise dos objetos.

## Uma aproximação sobre o erotismo

É revelador o título escolhido por Candido para seu ensaio sobre Azevedo: *A educação pela noite*. Pois se Azevedo foi o principal responsável por introduzir o gênero gótico no Brasil, como sugere Júlio França (2021), nada é mais sintomático do que utilizar a noite como elemento interpretativo de sua obra. De fato, apesar da estética fragmentária mencionada, tanto *Macário* quanto *Noite na taverna* são obras que têm na noite um campo semântico central, óbvio no caso da segunda. São narrativas noturnas, tanto pelo aspecto literal quanto figurativo. A noite, como fundamento por excelência dos libertinos e prostitutas azevedianos, atua como educadora, moldando e incentivando a linguagem pecaminosa de seus personagens. É uma relação recíproca, aliás, à medida que a libertinagem erótica constrói seus personagens e, por sua vez, a noite é também construída por eles.

A alusão não se limitava apenas à produção brasileira, mas também era encontrada nas traduções de obras estrangeiras. Imagens e palavras eróticas eram suavizadas ou transformadas em metáforas e alegorias, quando não suprimidas por completo:

Palavras chulas traduzidas de estórias francesas tentos como ‘pica’, ‘caralho’ e ‘porra’, eram cuidadosamente substituídas por autores portugueses e viravam ‘varinha de condão’, ‘lança’, ‘instrumento’, ‘furão’ ou um nada sensual ‘apêndice varonil’, que na descrição de um deles ficava assim: ‘a língua de Joana tocando ao de leve, os apêndices do querido cetro, causava-lhe um prazer que se traduzia na rapidez dos movimentos e nos suspiros que soltava’ (Priore, 2011, p. 93).

Mas, afinal, o que é erotismo? Apesar de parecer tão intrinsecamente ligado ao sexo, a palavra aparece em um dicionário pela primeira vez apenas em 1566, em França. E com significado bastante distinto do atual, implicando tudo que tiver relação “com o amor ou proceder dele” (Priore, 2011, p. 15). Ou seja, uma interpretação mais pueril do que as formas com que aparece no contemporâneo, como racionalização sobre o sexo, como o elemento que difere o sexo dos animais do sexo humano. O erótico, na prática, advém da mistura explosiva de racionalidade e instinto, particularidade humana.

Nome de referência nos estudos da literatura erótica, indo de Marquês de Sade a George Bataille, Eliane Robert Moraes publicou, em 2022, outra de suas seleções eróticas: *Mário de Andrade, seleta erótica*. Se em 2018 publicou *O corpo descoberto*, uma coletânea da literatura erótica brasileira oitocentista, e em 2015 lançou sua *Antologia da poesia erótica brasileira*, em 2022 Moraes se voltou para um autor específico, dedicando uma edição da Ubu Editora ao erotismo na prosa e na poética de Mário de Andrade. O livro ainda conta com um posfácio de Aline Novais de Almeida, sobre a relação de Mário não apenas com o erótico, mas também com o escatológico.

O argumento que Moraes apresenta em seu prefácio é sintético: apesar de Mário ser um autor extensivamente estudado, no cerne do cânone da literatura brasileira, ainda há elementos que parecem esquecidos de sua obra. Um deles, o erotismo. *Macunaíma*, com alto teor erótico, em raras oportunidades é lembrado em função desse caráter (Moraes, 2022, p. 18). Mesmo *Amar, verbo intransitivo*, que apresenta o erótico como força motriz de seu enredo, não costuma receber essa chave explicativa.

Aliás, como lembra Moraes (2022, p. 18), o modernismo em si apresenta uma ruptura no erótico brasileiro. Uma passagem da linguagem erótica carregada do metafórico e

alegórico para o literal, para o explícito. Um antecedente que pode ser encontrado em um pioneiro como Álvares de Azevedo, que possui tanto em *Macário* quanto em *Noite na taverna* o sexo como motor narrativo.

*Macunaíma* sintetiza essa ruptura, com o seu “baixo corporal” e “imagens hiperbólicas do desejo” já distantes do valor metafórico que antecessores dedicavam ao sexual (Moraes, 2022, p. 18). Empreendimento que, ainda que a par das mudanças na mentalidade da própria população, não deixava de ser valoroso em um país conservador como o Brasil, que em 1929 ainda trazia um suposto adultério como tema de matéria de capa de um grande jornal (cf. Schargel, 2023).

É particularmente interessante, como bem chama atenção Moraes (2022, p. 18-19), a fusão que Mário pratica entre universos que, à primeira vista, parecem antitéticos: o erótico e o lúdico. Não há aberração maior do que a mescla do pueril com o erotismo, e Mário joga com isso em mente. Não é sem motivo, por exemplo, que utilize “brincar” como sinônimo para o ato sexual durante todo *Macunaíma*, além de outras de suas obras. Para o autor modernista, não há maior brincadeira, maior exercício de liberdade, do que o sexo. Prática de imaginação por excelência, diversão que só é restringida pelos limites da criatividade, o “brincar” encarna sua expressão máxima em *Macunaíma*, protagonista que não leva a sério sequer sua existência: “Brincar do quê: – pergunta uma inocente cunhã ao lúbrico personagem. ‘Brincar de marido e mulher!’ – responder, categórico, o ‘herói da nossa gente” (Moraes, 2022, p. 19).

Longe de ser exclusivo de Mário ou mesmo do modernismo, a estratégia discursiva de substituir o dito pelo não dito é característica do erotismo literário, mesmo em suas diversas reconstruções. “Brincar”, como alegoria, toma o lugar de verbos mais “pesados”, mais explícitos, conforme o sexual se desenvolve beirando o lírico. Mesmo com a ruptura modernista sobre o erótico – intencionalmente mais explícito do que movimentos e escolas anteriores – ainda predomina o jogo: “A estratégia remete a uma prática literária recorrente no erotismo literário, qual seja: substitui-se a palavra proibida, que não pode ser dita, por uma abundância de termos que a mantêm continuamente evocada” (Moraes, 2022, p. 43). Mas eis o que lembra Moraes (2022, p. 43): a substituição acaba por ter efeito perverso – aqui entendendo o efeito perverso como uma consequência contrária da que se desejava, como pensado por Albert Hirschman (2019) –, e o não dito se faz ubíquo.

Ademais, é curioso como apesar da forte carga erótica da prosa azevediana, ele raramente seja lido nessa chave. Na prática, não muito diferente do que ocorre posteriormente com outros autores, como Mário de Andrade. Autores que, apesar de extensamente estudados, tem apagado um caractere crucial de suas obras, como se o erótico desempenhasse papel menor. Na prática, Azevedo apresenta um erótico muito mais intenso do que seus contemporâneos, antecedendo em vários anos a ruptura da linguagem sexual que, como mostra Moraes (2022, p. 18), viria apenas com o modernismo. Em suma, o sexual não é tratado em Azevedo com o mesmo decoro de seus contemporâneos, sendo bem mais explícito.

A prosa de Azevedo é, portanto, uma prosa sobre o *desviante*. A figura do *desviante*, do degenerado, é posto como força motriz tanto de *Macário*, quanto de *Noite na taverna*. Prosa sobre aqueles que fogem das configurações, das instituições estabelecidas como normais e aceitáveis pelo poder dominante, pelo *status quo*, pelo conservadorismo. Como define Moraes (2013, p. 16), “Desviar significa apartar, extraviar, desencaminhar”. O *desviante* se encarna no libertino, a figura que desistiu das concepções burguesas tradicionais para

dedicar-se ao hedonismo. Uma figura desagradável para o poder instituído, por se recusar a ser absorvido pela lógica institucional. Posto à margem, se torna ele próprio um “desvio da natureza” (Moraes, 2013, p. 16).

## O erótico na prosa de Álvares de Azevedo

Parece estranha a afirmação de Mário de Andrade, mencionada por Roger Rouffiaux, de que Azevedo (2002, p. 07) teria “verdadeira fobia do amor sexual”. Não é interessante a este trabalho questionar as intenções do autor ao tratar dos excessos em sua literatura, apenas ressaltar as formas com que o faz. Pouco importa se Azevedo desejava tratar do sexo de forma a atacá-lo ou louvá-lo, mas, sim, verificar a inovação em forma e conteúdo com a qual aplica ao tema. Afinal, nas palavras do próprio Azevedo (2002, p. 13): “É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade”.

Seja por medo ou admiração, o fato é que a prosa azevediana trata do erótico de forma explícita. Se seu verso, de acordo com Rouffiaux, implica a presença de musas idealizadas, sua prosa aplica um efeito contrário (Azevedo, 2002, p. 07). A mulher, seja em seus poemas, em *Macário* ou em *Noite na taverna*, acaba por ser desumanizada de uma forma ou de outra, seguindo o que é ressaltado por Susan Gubar e Sandra Gilbert (1980). Ou tratada como ser angelical, divino, ou como o oposto, demoníaco. Inatingível, ou irrelevante, mas nunca como ser humano.

A discussão entre o libertino e o virtuoso encontra seu ápice em *Macário*. Se em *Noite na taverna* não há essa dicotomia, pelo simples fato de que todos os personagens se encontram em seu primeiro grupo, Candido (1989, p. 13) resalta a dialética de que *Macário* é fruto, a oposição maniqueísta entre Lúcifer e Penseroso sobre a alma do protagonista. Em suma, se os contos de *Noite na taverna* trazem o imoral como mote, a peça de *Macário* traz como centro a disputa entre o imoral e o moral, entre vício e virtude. E, caso se trate de uma sequência, então podemos pensar que Satã superou sua contraparte, conforme as liberdades dos relatos na taverna terminam, no limite, em tragédia para os envolvidos.

Nesta dicotomia, resalta-se a intrigante tese de Mário de Andrade (1974): o medo do amor. Medo e amor formam um binômio fundamental nos enredos tanto de *Macário* quanto de *Noite na taverna*. Trata-se de uma noção paradoxal na qual o amor romântico é encarado com apreensão, apesar de ser considerado um valor supremo. Ao mesmo tempo, o amor sexual, uma presença constante em ambas as narrativas, permanece como uma entidade enigmática, cuja prática não necessariamente se traduz em entendimento.

Os personagens degenerados de *Noite na taverna* e suas histórias são exemplos vívidos desse interesse pelo aspecto sexual, ao passo que provocam uma sensação de desconforto tanto no leitor quanto neles mesmos. Essas narrativas evocam uma curiosidade inquietante em relação ao erotismo, ao mesmo tempo em que geram uma espécie de repulsa, uma sensação de mal-estar que permeia as experiências retratadas.

Também é revelador o final de *Penseroso*, condenado ao suicídio. É a morte não apenas da virtude em função do vício, na dualidade maniqueísta da prosa romântica, mas do real sobre o onírico, do amor romântico pelo amor carnal. Se, como afirma Candido (1989, p. 13), a segunda parte de *Macário* é inferior em forma e conteúdo em relação à primeira, talvez pela irregularidade do trabalho azevediano, ainda assim ela fornece insumos essen-



ciais para o entendimento de sua prosa. Em *Macário*, a virtude está condenada ao suicídio, enquanto Satã se revela como o caminho ao final. Mas em *Noite na Taverna*, a situação se põe ambígua: por um lado, os degenerados na taverna se prostam decadentes, por outro, bebem e narram impunes (com exceção de Johann) as mais diversas violências, que diversificam entre assassinatos e estupro. Decadentes, mas vivos e ébrios.

*Noite na taverna* traz os libertinos estabelecidos, envelhecidos, decadentes. O erótico no fim da vida, nostálgico, conforme narram histórias de um passado que já não há, de ciclos que terminaram (com exceção, novamente, de Johann, cujo ciclo só se encerra ao final da história). Satã já os tocou, já os superou, não há mais dicotomia ou dialética entre aqueles indivíduos, apenas o álcool, o sexo e as histórias. Entretanto, *Macário* apresenta o oposto. Em uma espécie de *bildungsroman do desvio*, *Macário* traz a formação de um libertino, o embrião do erotismo. Deste ponto, é revelador o título do livro de ensaios de Candido (1989), *Educação pela noite*, pois *Macário* é moldado, contornado, criado pela noite, por todos os seus efeitos, por Satã. Em *Noite na taverna*, todos os narradores são mestres, em *Macário* o protagonista é um aprendiz. Se a hipótese de Candido (1989) for correta, *Macário* olha para os personagens na taverna como professores, proferindo os ensinamentos pela orgia. Por isso deve observar, ouvir, não participar, ainda não está pronto para tal.

Contudo, o erotismo em ambas as obras não se limita ao amor, seja carnal ou espiritual, entre sexos opostos. Há implícita carga homoerótica, identificada por Candido (1989, p. 14), principalmente em *Macário*. Satã, como professor, guia o mancebo pelos caminhos da boemia melancólica: “Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo...” (Azevedo, 2002, p. 82). *Macário* olha para seu mestre com admiração, e a morte de Penseroso confirma o vencedor deste embate. Mas entre *Macário* e Penseroso também há carga semelhante, notória no fragmento “Penseroso: Que tens? Estás fraco. Senta-te junto de mim. Repousa tua cabeça no meu ombro. O luar está belo, e passaremos a noite conversando em nossos sonhos e nossos amores” (Azevedo, 2002, p. 81). Por outro lado, entre Penseroso e Satã, como dois pedaços de *Macário* em eterna disputa, não há além de antagonismo e rivalidade.

*Macário*, então, é um peça de ensinamentos, uma escola, para chegar ao ápice em *Noite na taverna*. A narrativa deste segundo faz com que *Macário* pareça austero, tal seu exagero. Hipérbole em mais de um sentido, seja nas oníricas narrativas fragmentárias (que, como dito, funcionam como contos), ou em seu final. Conclusão, por sinal, que traz Azevedo para uma maior proximidade em relação aos românticos, pautado pela retórica do binômio amor-catástrofe. O ciclo se fecha com a morte de Johann, Giorgia e Artur, concluindo as duas obras como uma linha. Começa com o nascimento de um devasso, termina com a morte e as consequências de outros devassos.

Aliás, a dicotomia é outro dos aspectos temáticos que unem a prosa fragmentária e irregular de Azevedo. A mais evidente, já dita, entre vício e virtude. Mas não apenas: dia e noite, liberdade sexual e amor (quão revelador ser Satã quem incute a reflexão sobre o amor em *Macário*), entre o desejo e o real (Candido, 1989, p. 12). Em *Macário*, a dicotomia é ponto fulcral do enredo: o protagonista é a síntese da dialética entre os dois outros personagens que o acompanham. Um pouco Penseroso, um pouco Satã, um pouco lascivo, um pouco virtuoso, *Macário* se coloca no centro das dicotomias que permeiam o enredo. Lados da personalidade de *Macário*, em permanente tensão em uma prosa, como bem nota Candido (1989, p. 12), cínica.

Não apenas cínica, mas também onírica. Candido (1989, p. 12) fala sobre os dois únicos pontos de “realidade” dentro de *Macário*: o início e o fim. Não muito diferente ocorre



em *Noite na taverna*. As narrativas estrambólicas de personagens como Bertram e Solfieri, o ápice do erotismo azevediano sintetizado nos libertinos reunidos na taverna, lançam dúvida sobre a veracidade de seus excessos. Outrossim, outros temas unem as duas obras: o onírico e o jogo ficcional entre real e irreal, entre desejo e invenção. Quase todo *Noite na taverna* decorre como contos independentes, como já dito, narrados pelos presentes na taverna. Com exceção da narrativa de Johann, comprovado como verídica quando o ciclo se fecha com seu assassinato no último capítulo, todos são duvidosos. Ademais do conto de Johann e seu conseqüente assassinato, coloca-se como fato ficcional, se for possível empregar esse oximoro, apenas a existência da própria reunião em si entre os ébrios e depravados da taverna. Mas pouco importa a veracidade dos relatos; eles são reais àquele momento, àquela narrativa, às histórias divididas naquele ambiente. Assim como pouco importa se Satã é real ou sonho para Macário, a experiência define e molda sua personalidade na dialética já exposta, de uma forma ou de outra.

Noite que encontra sua síntese não apenas nos libertinos, amantes, perversos e outros trágicos, conforme as imagens criadas por Moraes (2013), mas na boemia. Uma boemia melancólica – ainda que, seguindo as ideias de Enzo Traverso (2018), melancolia e boemia caminham juntos –, desprovida de sentido ao melhor traço de uma escola artística niilista. Não é sem motivo que elementos dessa fusão entre gótico, erótico e romântico apareçam nos títulos de seus trabalhos, sendo o mais óbvio *Noite na taverna*, mas também *Boêmios* (Candido, 1989, p. 10). Se a melancolia é padrão da prosa romântica, em Azevedo ela assume um aspecto distinto de seus contemporâneos, bem como o resto de sua prosa o faz. Não há, por exemplo, o desejo nacionalista de um Alencar: pouco importam ideologias políticas ou construções de nação na autodestruição daqueles que vivem de e para a noite.

Os excessos são elencados em ordem por Macário. Primeiro, o sexo. Em sua ausência, substitui-se pela bebida, que por sua vez pode ser substituída pelo fumo caso necessário (Azevedo, 2002, p. 18). Tanto mais revelador é o elemento que traz como substituto geral, caso todos os anteriores se ausentem: a melancolia – ou, na verdade, o termo em francês *spleen*. Não é sem motivo, como já dito, que Azevedo seja talvez o maior representante brasileiro do *Mal do Século*. Os excessos se revezam em suas obras, entre orgias, bebidas e outras drogas, mas a melancolia se mantém como onipresente. Não apenas: mas também como verdadeira impulsionadora dos libertinos, que só agem como tal por sua ubiquidade. Inundados por niilismo, aos seus personagens só resta o hedonismo como forma de preencher o enfado.

É amplo o aporte teórico sobre o conceito de melancolia, e não é o foco deste trabalho discuti-lo. No entanto, vale chamar atenção sobre a revolução copernicana que Sigmund Freud (2013) aplicou sobre o conceito, transpondo-o do campo metafísico para o científico. Até então, e na forma que aparece na prosa de Azevedo, a melancolia, ou o *spleen* de Charles Baudelaire, se conecta com a ideia de genialidade. Do artista, do criador ou do gênio em geral era esperado a melancolia, decorrência natural. Ideia sintetizada na máxima de Ernest Hemingway: “A felicidade em pessoas inteligentes é a coisa mais rara que já vi” (1995, p. 47). É pertinente reforçar que a melancolia não se trata da ausência, mas da abundância. Abundância do objeto perdido, desejado, sobre o qual o sujeito não consegue sublimar (Freud, 2013, p. 60).

---

<sup>1</sup> Tradução livre para “Happiness in intelligent people is the rarest thing I know.”

Melancolia, portanto, que bebe diretamente do erotismo. Afinal, surge em sua ausência – ou melhor, abundância. Como aparece na lista de Macário, o *spleen* só tem função para substituir a falta do prazer. Sem o ato em si, tem lugar a reflexão sobre o ato, sua contemplação, seu pensamento. Inclusive, o personagem, “capaz de amar a mulher do povo como a filha da aristocracia” (Azevedo, 2002, p. 21), é incapaz de encontrar refúgio na aguardente, a estalagem não possuía vinho e sua garrafa de conhaque estava vazia. Sem opções, é inundado por melancolia e tédio: “de que serve o tinteiro sem tinta, a viola sem cordas, o copo sem vinho, a noite sem mulher...” (Azevedo, 2002, p. 27). Mas, por fim, salvo por Satã, que não esconde quem é ao oferecê-lo vinho.

Padrão do Romantismo, os símbolos abundam na prosa de Azevedo. Intensificado pelo jogo entre dito e não dito característico do tratamento que o erotismo recebe, a metáfora aparece em comparações, no jogo entre o claro e o nebuloso. No excerto anterior, por exemplo, a solidão do protagonista é sintetizada por uma série de comparações baseadas na ausência, entre elas a ausência de companhia sexual para a noite. Embora o significado apareça evidente, acaba mascarado pelo jogo de palavras, tal qual resumiu Rubem Fonseca: “A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam*” (Moraes, 2022, p. 75).

É por igual revelador que Satã receba tamanha carga erótica. Como chama atenção Moraes (2013), há intrínseca relação simbiótica entre o erótico e o monstro. O monstro é visto como uma entidade proibida, como bacilo, com potencial infectocontagioso, como forma de desvio sexual. E que maior monstro do que Satã? Entidade cuja imagem não falha em encontrar eco nos sátiros do classicismo, marcados por seu corpo de bode e insaciabilidade, eles próprios síntese do erótico monstruoso. A noite da prosa azevediana não é apenas a noite do sexo, mas também dos desviantes, dos monstruosos, das anomalias e abominações à vista de olhos conservadores.

Nessa chave, faz sentido a interpretação de Foucault (2010, p. 47) ao afirmar que o monstro é uma violação das leis, “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”. Sendo um desviante levado ao extremo, ele quebra o padrão do que é identificado como humano. Assim, embora se relacione com o humano, não pode ser considerado como tal. O monstro rompe as fronteiras do conhecido e do familiar, dando início a um misto entre horror e fascínio, ao perturbar o que é considerado normal.

Por sinal, a dominância da ideologia política conservadora como parâmetro social é diretamente responsável pela formação dos monstros. Isso ocorre pois só é possível existir o monstruoso quando o poder instituído determina o *normal*. Não é sem motivo que a coletânea de aulas de Michel Foucault sobre a figura do desviante tenha recebido justamente o nome de *Os anormais*. Aqueles que desviam desse padrão fornecem incômodo às estruturas sociais conservadoras, e a elas recaem o rótulo pejorativo de “criaturas”. E qual incômodo maior do que parafilias e exageros sexuais?

Aqui é preciso uma breve interrupção, pois há uma confusão comum quando se fala em conservadorismo. Em geral, essa ideologia política é confundida com outras posições próximas no espectro político, como o reacionarismo ou até mesmo o fascismo. Contudo há diferenças fundamentais entre essas ideologias (Schargel, 2023). Em resumo, o conservadorismo prega a manutenção do *status quo*, sendo marcado pelo presentismo, enquanto o reacionarismo e o fascismo almejam o retorno a um passado idealizado. Na clássica formulação de Edmund Burke (1982), o conservadorismo não nega mudanças sociais, desde que

elas sejam lentas, graduais e “seguras”. Ele se opõe, portanto, a rupturas, principalmente aquelas baseadas em abstracionismos; e se baseia em um pensamento estruturado, elitista e racionalista. O reacionarismo e o fascismo, por outro lado, são marcados pela valorização do irracionalismo e, no caso do segundo, por uma base de massas que o torna incompatível com o aristocracismo conservador. Apesar disso, conservadores fizeram alianças por interesse com fascistas em diversos momentos da História, conforme identificado em outro trabalho (Schargel, 2024) como elemento fundamental na possibilidade de um movimento fascista tornar-se um regime.

Desta forma, entende-se o conservadorismo como estrutura social fundante, como a defesa do *status quo*, em um sentido que ultrapassa a ideologia política e se entranha na psicologia, como Theodor W. Adorno chamou atenção em *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Sendo uma ideologia que se opõe a rupturas e abstrações, natural que manifeste ansiedade sobre potenciais desvios, inclusive os de ordem sexual. Os libertinos da prosa azevediana são, portanto, monstruosos em sua essência. E Satã é a síntese dessa simbiose. Também Macário, o aprendiz, se torna progressivamente mais monstruoso conforme vai sendo cooptado.

Satã, como um preceptor, propõe guiar Macário nas descobertas sobre o sexo em todas as suas formas. Macário olha para o abismo, a taverna com os personagens da prosa seguinte, e enxerga seu reflexo. É no contato com os monstros de ambos os sexos que Macário começa, ele próprio, a mutar. Gradualmente, com as descobertas, se torna ele próprio monstro. O que segura a sua transição é o fragmento de sua consciência personificado em Penseroso.

Moraes (2013, p. 194) também recorda outro ponto fundamental da genealogia do monstro: ele descende do homem. O monstro não surge do vácuo, mas se trata de um desvio exponencializado do humano. O humano deformado, destruído, modificado, inclusive com potencial de modificar outros humanos. Não é sem motivo a proliferação de histórias de terror em que os monstros contaminam e transformam humanos em outros monstros, como zumbis, lobisomens ou vampiros. Satã em *Macário*, apesar dos traços próximos do sátiro, é uma figura antropomórfica. É ele, este humano deformado, quem começa a transformação de Macário também em monstro. As figuras na taverna ainda são monstruosas:

Se o erótico é a racionalização do sexo, a fusão entre lúdico e maturidade, Azevedo traz essas fronteiras flexionadas ao limite. Em suas próprias palavras, já ressaltadas, o sexual é a divisa entre o homem e o animal. Nenhum outro animal transforma o ato sexual em um jogo, o esconde por meio de subterfúgios, o mascara, e o pratica escondido. Ideia que não encontra seu fim neste autor, mas reaparece, por exemplo, no conto de Sérgio Sant’Anna, *O sexo não é uma coisa tão natural*. A reflexão sobre o sexual descortina a estranheza e a ambiguidade do humano, animal que se nega como tal, mistura explosiva entre razão e instinto. Mistura que se manifesta no sexo, amalgama incompreendido entre dois universos a priori antitéticos. Uma relação paradoxal, do que, por mais natural que seja (como ironiza o conto em seu título), produz sempre um estranhamento. Como traz Sant’Anna:

Mas como é possível, penetrar num corpo que não é o seu próprio, e ali permanecer, dentro de entranhas, visgos, líquidos, paredes vermelhas que se ajustam como luvas e, ainda mais, dão prazer? Ou então, para ela, a mulher, ser trespassada por um osso que não é bem osso, sangue misturado com a carne, cartilagens, contraindo-se e dilatando-se a comandos invisíveis, como se infringíssemos os limites da lei (Moraes, 2022, p. 33).

Estranhamento que aparece como norte dos enredos de Azevedo, explicitado na própria forma ambígua com que o trata, entre respeito, paixão e pavor. Ao mesmo tempo em que rejeita – como no prefácio de *Macário* (Azevedo, 2002, p. 13) – a “animalidade”, como sinônimo de “idiotismo”, retrata seu protagonista, mesmo um libertino, como racional.

Em termos de cenário e contextualização, tanto *Macário* quanto *Noite na taverna* se constroem com simplicidade. As alternâncias de localidades, embora súbitas – principalmente em *Noite na taverna* – denotam o fim de episódios, o fim de uma ação específica. Sobre *Macário* em particular, como Candido chamou atenção, se faz claro a irregularidade de Azevedo, independente se por proposital ou acidente. A primeira parte é superior a segunda, seja em termos de construção e apresentação dos personagens, descrição dos cenários, diálogos ou apresentações. Enquanto a segunda se pauta por um diálogo extenso entre os fragmentos da personalidade de Macário – Penseroso e Satã –, repleto de alegorias e comparações que acabam por estagnar a ação, o primeiro se desenvolve sem maiores rodeios, abrindo logo no início com o protagonista bebendo em uma estalagem. A boêmia e o excesso, desta forma, aparecem tão cedo quanto o protagonista, como personagens paralelos de igual importância a Satã.

Os excessos de Macário estão explícitos desde as primeiras páginas, como ao trazer um conhaque e referi-lo como “companheiro de viagem” (Azevedo, 2002, p. 18), ou afirmar que “mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta” (Azevedo, 2002, p. 32). Tão mais presente é sua misantropia, ao não esconder sua preferência pela solidão e o silêncio: “Conhaque! Não te ama quem não te entende!” (Azevedo, 2002, p. 18), ao ponto de perturbá-lo qualquer interrupção de sua introspecção. Mas *Macário* é, evidente, uma parábola com *Fausto*. São claras as proximidades, referências e homenagens à versão imortalizada por Johann Wolfgang von Goethe, como Azevedo insiste em deixar nítido: “A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!” (Azevedo, 2002, p. 41). Em uma das relações mais óbvias, a sensação de enfado no protagonista, ansioso por emoções que o impulsionam a acatar sem rodeios as ofertas de Satã.

Logo de início também aparece outra característica marcante da prosa azevediana, ainda mais forte em *Macário*: as comparações alegóricas. Cada elemento que surge na narrativa é alongado por meio de relações com outros objetos que, à primeira vista, não possuem nexos causais. Por exemplo, o conhaque é como um “vigário em caminho”, enquanto a garrafa vazia é “como mulher bela que morreu!” (Azevedo, 2002, p. 18).

Outro aspecto curioso, e também mais forte em *Macário*, é o humor. Um humor que se destaca por ser anedótico, limitado a pequenos excertos, mas não menos potente. Um diálogo de Macário com um interlocutor oculto, por exemplo, revela o teor: “A voz: o burro? / Macário: A mala, burro! / A voz: A mala com o burro? / Macário: Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca” (Azevedo, 2002, p. 24). O movimento não se repete com frequência na peça, mas por vezes se manifesta em pequenos fragmentos deslocados que, como este, brincam com a ambiguidade para gerar o efeito cômico.

Mesmo libertino, ou ao menos um aprendiz, Macário espera encontrar o que chama de “virgem d’alma” (Azevedo, 2002, p. 36). A idealização do amor romântico não se faz completamente ausente de *Macário*, portanto, mesmo com o seu foco sobre o carnal. Em outra comparação alegórica, o protagonista sugere que é possível encontrar tal “pérola” até no “lodo do oceano” (Azevedo, 2002, p. 36). No entanto, sua idealização gera outra passagem humorística, esta com tom sarcástico: “O desconhecido: E o que exigirias para a mulher de teus amores? / Macário: pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor... / O desco-



nhecido, irônico. Mais nada?” (Azevedo, 2002, p. 35). O diálogo revela um contraste entre resquícios da visão romântica idealizada de Macário, que aos poucos vai sendo abandonada conforme o *bildungsroman do desvio* se desenvolve, e a perspectiva cínica de Satã. Na segunda parte, os últimos pedaços dessa idealização são aniquilados com o suicídio de Penseroso, o lado da personalidade de Macário que se agarrava aos ideais do amor cortês.

O ciclo se completa, assim, ao final. Macário, na última etapa de seu aprendizado, enxerga os devassos de *Noite na taverna* como reflexos de seu futuro eu. Ao mandar Satã calar-se e interromper suas divagações comparativas e alegóricas, demonstra que superou o romantismo representado por Penseroso. Não há mais tempo para o amor, ou para sua busca da pérola no lodo do oceano, resta apenas “uma página da vida; cheia de sangue e de vinho” (Azevedo, 2002, p. 123). Finda a peça sobre o aprendiz, tem início o romance sobre os mestres.

## Considerações finais

Como autor canônico, há ampla fortuna crítica sobre Álvares de Azevedo. Menos explorado, no entanto, é o tema do erotismo em sua prosa, suas nuances, inovações e reconstruções. Como foi discutido ao longo deste artigo, Azevedo antecipa um estilo em forma e conteúdo que ascenderia apenas muito depois, com o modernismo, trazendo a sexualidade de forma muito mais explícita do que era o padrão da prosa oitocentista. Apesar das extensas alegorias e comparações, o sexo não somente ocupa espaço central em sua arte, como aparece sem subterfúgios.

É preciso também chamar atenção sobre o aspecto fragmentário e irregular de sua prosa, inclusive em termos de qualidade. Em que pese elementos que se repetem – a noite, os libertinos, a boemia, os desviantes, entre outros – as duas partes de *Macário* são inconsistentes. O estudo comparativo que aqui se desenrolou, bem como a análise aprofundada sobre ambas as obras, teve como objetivo apontar algumas dessas permanências e reconstruções em sua prosa, com particular zelo sobre o tema do erótico.

Os personagens azevedianos são desviantes por excelência, de acordo com a ideia de desviante descrita por autores como Foucault (2010) e Moraes (2013). Apesar da inovação em termos do tratamento temático e formal, Azevedo não se priva da tendência oitocentista de desumanização feminina, tratando suas personagens mulheres na dicotomia anjo-demônio relatada por Gubar e Gilbert (1980). Aliás, dicotomia que, sob outras vestes, também se manifesta na disputa entre o libertino e o virtuoso, na dialética que marca *Macário*, *bildungsroman do desvio*. As duas obras, conectadas como uma só, também não se privam de nítida carga homoerótica, principalmente na relação entre Macário e seus dois pares, Satã e Penseroso.

## Referências

- ADORNO, T. W. *et al.* *Estudos sobre a personalidade autoritária*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.



- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.
- AZEVEDO, A. de. *Macário*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.
- AZEVEDO, A. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BURKE, E. *Reflexões sobre a Revolução em França*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- FOUCAULT, M. *Os anormais: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FRANÇA, J. Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso *Noite na Taverna*. In: WERKEMA, A. S. (org.). "Cuidado, leitor": Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Alameda, 2021, p. 89-115.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University, 1980.
- GOETHE, J. W. Von. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- HEMINGWAY, E. *The Garden of Eden*. New York: Scribner Book Company, 1995.
- HIRSCHMAN, A. O. *A retórica da intransigência: perversidade, futilidade e ameaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MORAES, E. R. *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- MORAES, E. R. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MORAES, E.R. (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe, 2018.
- MORAES, E.R. (org.). *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922-2022)*. Recife: Cepe, 2022.
- MORAES, E.R. (org.). *Seleção erótica de Mário de Andrade*. São Paulo: UbuEditora, 2022.
- PRIORE, M. del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- QUEIRÓS, E. de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- QUEIRÓS, E. de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- QUEIRÓS, E. de. *Os maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SCHARGEL, S. *Bolsonarismo, Integralismo e Fascismo: diálogos entre Jair Bolsonaro, Plínio Salgado e Benito Mussolini*. São Paulo: Folhas de Relva, 2024.
- SCHARGEL, S. Minha bisavó matou um cara: a história da jornalista e feminista Sylvia Serafim, que assassinou o irmão de Nelson Rodrigues. *Revista Piauí*, n. 196, jan. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/minha-bisavo-matou-um-cara/>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- SCHARGEL, S. *O fascismo infinito, no real e na ficção: como a Literatura apresentou o fascismo nos últimos cem anos*. Porto Alegre: Bestiário, 2023. Disponível em: <https://www.bestia->

rio.com.br/abralic\_2022/3-Sergio-Schargel.pdf?fbclid=IwAR1tvJ9accsdhmeer17t3\_WB2tX-WbygY85WxJglbBrzh-p8EuOsIYGii8;https://www.bestiario.com.br/livros/o\_fascismo\_infinito.html. Acesso em: 14 mar. 2023.

TRAVERSO, E. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

WERKEMA, A. S. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Tese de doutorado – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-79CM82/1/mac\\_rio\\_\\_ou\\_do\\_drama\\_rom\\_ntico\\_em\\_lvares\\_de\\_azevedo.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-79CM82/1/mac_rio__ou_do_drama_rom_ntico_em_lvares_de_azevedo.pdf). Acesso em: 30 dez. 2023.

# A exceção e a norma: modernismo e Machado de Assis na obra crítica de Roberto Schwarz

## *The Exception and the Norm: Modernism and Machado de Assis in Roberto Schwarz's Critical Work*

### Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo  
(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR  
leandro.pasini@unifesp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-6231-3860>

**Resumo:** O objetivo deste texto é tentar entender de que modo dois momentos históricos (o realismo e o modernismo) e dois programas estéticos (a narrativa realista e a montagem) são estudados por Roberto Schwarz à luz da relação entre a análise concreta de obras literárias e os ideais artísticos e teóricos subjacentes a essas perspectivas. Para isso, procede-se à revisão de alguns pontos-chave da obra de Schwarz, presentes sobretudo no livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990) e no ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1987). Argumenta-se que a centralidade conferida a Machado de Assis por Schwarz em sua interpretação da literatura brasileira e do próprio Brasil fundamenta a sua avaliação frequentemente negativa do movimento modernista.

**Palavras-chave:** Roberto Schwarz; modernismo; Machado de Assis; realismo.

**Abstract:** This text aims at studying how two historical moments (realism and modernism) and two aesthetic programs (realistic narrative and montage) are understood by Roberto Schwarz in the light of the relationship between the concrete analysis of literary works and the artistic and theoretical ideals underlying these perspectives. For this purpose, a review of some key points of Schwarz's work is carried out, focusing mainly on the book *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis* (1990) and on the essay “The Cart, the Tram and the Modernist Poet” (1987). It argues that the centrality given to Machado de Assis by Schwarz in his interpretation of Brazilian literature and of Brazil itself is the basis for his often negative assessment of the modernist movement.

**Keywords:** Roberto Schwarz; modernism; Machado de Assis; realism.

A história não é uma entidade avançando em linha reta, na qual o capitalismo, por exemplo, como estágio final, tenha resolvido todos os estágios anteriores; antes, ela é uma entidade polirrítmica e multiespacial, com muitas regiões não dominadas, e de modo algum reveladas ou resolvidas.

Ernst Bloch. *A herança deste tempo*.

## 1 Momentos decisivos em competição

Não são poucas as vezes em que Roberto Schwarz compara o modernismo dos anos 1920 à obra de Machado de Assis, com evidente vantagem para esta última. Um de seus momentos mais eloquentes está no texto “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1987), no qual, ao abordar a “rarefação intelectual” do ambiente brasileiro com a qual Oswald se defrontava, comenta que “Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior” (Schwarz, 1987, p. 27). Outro pode ser lido em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* quando, analisando o papel do trabalho na construção da personagem Dona Plácida, compara-a com a defesa da preguiça pelos modernistas e conclui: “Possivelmente mais moderno que os modernistas, cuja nota de euforia não resiste à reflexão, Machado viu a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito ou valor é um ápice de frustração histórica” (Schwarz, 1990, p. 106). De modo um pouco mais implícito, essa competição reaparece na formulação de Schwarz (1990, p. 217) sobre a literatura da segunda metade do século XIX, chamada de “literatura avançada” e caracterizada como “Uma vanguarda que ainda não deixou de ser atual e de que faz parte Machado de Assis”. Tendo como pano de fundo o debate intelectual brasileiro da segunda metade do século XX, sobretudo o que se segue ao golpe de 1964, a atualidade da estética a que se vincula Machado de Assis, principalmente, como veremos, a do romance realista, se sobreporia à das autodenominadas vanguardas, seja a do tropicalismo, seja a do modernismo que, esteticamente baseadas na imagem como alegoria do Brasil – segundo a formulação de Schwarz –, compartilhariam a mesma visão do país.

Mirando principalmente na estética tropicalista e na recuperação da obra de Oswald de Andrade pelos concretistas, o protagonismo quase exclusivo conferido a Machado de Assis por Schwarz desmonta a seu modo a arquitetura da literatura brasileira construída por Antonio Candido na década de 1950. Em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido define como “momentos decisivos” da literatura brasileira o romantismo no século XIX – cujo ponto de chegada, em *Formação da literatura brasileira* (1959), será a obra de Machado de Assis – e o modernismo no século XX. Em uma posição de espelhamento, ambos os movimentos estariam em relativa harmonia e comporiam o adensamento cultural e crítico ansiado pela ideia mesma de formação. Em Candido (2008, p. 132), o equilíbrio dos dois momentos é frágil, pois ele tende a filtrar essa perspectiva pelo modernismo que “(tomado

no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro”. Já para Schwarz, a convivência não é mais possível, porque um deles, mais especificamente o seu ponto de chegada na obra de Machado de Assis, teria um poder de revelação vertical das estruturas profundas do Brasil, enquanto o outro, embora interessante a seu modo, não se libertaria nunca das malhas da ideologia da modernização conservadora e sua decorrente mistificação.

Pode-se argumentar, e com razão, que o golpe de 1964 fraturou o percurso formativo da literatura brasileira e, com isso, as liberdades experimentais e o horizonte irreverente e aberto com que trabalhava o ideal modernista se fecham, ou melhor, se transformam em tropicalismo. Este, por sua vez, ao triunfar artisticamente no pós-golpe com procedimentos artísticos análogos aos do modernismo, revelaria a ideologia e a regressão inerentes à montagem, ao menos em sua versão brasileira. Entretanto, não custa lembrar que alguns dos passos decisivos dados pela obra de Schwarz possuem um momento modernista. “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, por exemplo, publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970<sup>1</sup>, é uma resposta ao golpe de 64 justamente pela tentativa de recuperar um elemento original do modernismo – a malandragem presente na obra de Mário e Oswald – e reinterpretar, assim, as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, além de recompor uma “linhagem malandra” da literatura brasileira. Se parte do esforço de Schwarz em “Pressupostos salvo engano da ‘Dialética da malandragem’” (Schwarz, 1987) foi extrair e separar a dialética entre ordem e desordem como procedimento analítico do horizonte utópico-cultural da malandragem, é difícil dizer o quanto da força hermenêutica e mesmo dialética do ensaio de Candido não se deve ao sentido modernista de imergir na matéria brasileira e captar nela uma forma original de emancipação cultural. De modo análogo, a volubilidade do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é inicialmente formulada por Augusto Meyer como desdobramento crítico do psicologismo da poesia modernista. Além disso, a própria obra artística de Schwarz dos anos 1970, como os poemas de *Corações veteranos* (1974) e a peça *A lata de lixo da história* (1977), absorve, com uma perspectiva eminentemente política, procedimentos modernistas. Por fim, a própria escrita ensaística de Schwarz deve muito de sua vivacidade, sua irreverência, suas elipses, suas diferenças abruptas de registro e suas formulações desconcertantes a uma recuperação pessoal e original da linguagem modernista brasileira (Pasini, 2021).

Como se vê, a disputa entre Machado de Assis e modernismo, evidente nas formulações críticas de Schwarz, não lida com termos estanques, mas é também composta de intersecções e instabilidades que, salvo melhor juízo, vale a pena recompor e interpretar. Neste texto, no entanto, buscaremos enfatizar as diferenças e, para tanto, procede-se à revisão de alguns pontos-chave de sua obra, presentes sobretudo em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1991) e “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1986)<sup>2</sup>.

Antes, porém, é preciso ressaltar a diferença de tratamento com que Schwarz aborda a obra de Machado de Assis e o movimento modernista. Embora sempre taxativo em suas conclusões, o crítico costuma se aproximar do modernismo mais pela generalidade das plataformas estéticas e culturais de seus autores do que pela leitura específica de suas obras.

<sup>1</sup> Republicado em Candido (1993).

<sup>2</sup> Embora o livro *Um mestre na periferia do capitalismo* seja de publicação posterior à do texto “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, o arcabouço teórico que estrutura o livro sobre Machado de Assis antecede o estudo sobre Oswald, o que se comprova, não custa lembrar, pelo estudo anterior sobre o romancista no livro *Ao vencedor as batatas* (1977).



No exemplo citado anteriormente sobre a questão do trabalho, a obra de Machado de Assis é acessada pelo detalhe da construção da personagem Dona Plácida, enquanto o modernismo aparece pela defesa – enquanto plataforma ampla – da preguiça. Caso o foco estivesse nos efeitos deletérios da preguiça no final de *Macunaíma* ou no modo como o trabalho é elaborado em “Acalanto do Seringueiro”, de Mário de Andrade, essa conclusão certamente poderia ser matizada. Como, no seu entender, toda montagem estaria baseada na arbitrariedade<sup>3</sup>, Schwarz desconfia da consistência dos objetos artísticos criados a partir dela e prefere direcionar sua crítica à intenção geral dos autores.

Outro componente de desconfiança aparece na linguagem envenenada com que Schwarz costuma se referir ao modernismo: nela entram, quase como numa fórmula, uma caracterização positiva acompanhada de outra que a desacredita, cujo resultado é a pouca legitimidade do movimento como criação artística e perspectiva crítica. Em um dos momentos que mais generosamente se aproxima do modernismo, por exemplo, em “Nacional por subtração”, ele primeiro conclui “Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo” para, poucas linhas abaixo, chegar a uma nova conclusão: “A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas extraordinárias” (Schwarz, 1987, p. 37-38). É pouco provável que alguma coisa possa ser “extraordinária, ingênua e ufanista” sem que o juízo último seja claramente hostil ao que foi assim caracterizado. Em outro exemplo, a que retornaremos, a poesia de Oswald seria uma “fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil” (Schwarz, 1987, p. 11). Mesmo que em seguida busque relativizar a ideia de facilidade com exemplos de Lenin e Brecht, ainda assim perguntamos em que medida, para um crítico exigente, é possível que a eficácia objetiva de uma obra, em qualquer grau, seja compatível com uma fórmula fácil. Para bem aquilatar o envenenamento dessa escrita quando aborda o modernismo, perceba-se o contraste com essa definição de Machado de Assis: “complexo, moderno, nacional, e negativo”<sup>4</sup>, em que a identificação dos valores do crítico com a estética do próprio objeto recebem um tratamento e uma escrita analítica qualitativamente diferentes.

Assim, a obra de Machado de Assis, sobretudo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1882), coloca no século XIX o centro de gravidade da visão de Brasil a que adere Schwarz, bem como se encontra aí a estética mais adequada para alcançar uma posição complexa, negativa e moderna diante do país.

## 2 O século XIX brasileiro em sua dimensão fundacional e comparativa

Tanto em *Ao vencedor as batatas* (de que se destaca o texto inicial “As ideias fora do lugar”) quanto em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado de Assis é o eixo de uma dialética complexa que é mais ampla do que a sua obra, mas que é revelada por ela. De modo resumido, essa dialética segue o seguinte percurso: a) os países que dominavam o mundo oitocentista se mediam por um padrão cultural que pressupunha a norma liberal; b) o Brasil, por ser um país cuja base social se assentava no trabalho escravo, era aberrante em relação a esse padrão e a essa norma; c) uma vez independente politicamente, sua elite ao mesmo tempo se aproveitava e se ressentia de sua posição anômala, o que gerou um contexto cul-

<sup>3</sup> “Arbitrário como toda montagem”, afirma em Schwarz (2012, p. 40).

<sup>4</sup> Título de texto sobre Machado em Schwarz (1987).

tural tortuoso, pois a norma a que se obedecia não encontrava aí os mesmos pressupostos que tinha na origem; d) sendo a norma nos próprios núcleos de poder um componente ideológico, não é a distância em relação a ela que se tornaria um juízo de valor, mas sim o grau específico em que as ideias são capazes de formular uma circunstância sentida como imprópria pelos próprios protagonistas do processo histórico-cultural; e) coube a Machado de Assis, pelo procedimento narrativo da volubilidade, a um tempo captar uma estrutura social e colocá-la como foco narrativo (o movimento contraditório entre ordem e desordem em benefício da classe dominante) e alcançar uma originalidade que o alinhava ao que havia de mais complexo e avançado à época, como a clarividência periférica de Dostoiévski e a estética antiburguesa de Baudelaire. O acanhamento inicial da circunstância brasileira é redimensionado pela obra machadiana, e o Brasil passa a prisma original capaz de revelar as contradições mais profundas e inconfessáveis do mundo capitalista do século XIX.

Desdobrando os termos dessa dialética, percebe-se o modo como ela transita entre uma interpretação da obra de Machado de Assis no século XIX brasileiro e uma interpretação do país. Nesse sentido, o século XIX não é somente um momento da história brasileira, mas, por assim dizer, o seu “cenário fundacional”. Este pressupõe a convivência de tempos históricos que deveriam ser qualitativamente distintos e que, quando justapostos, gerariam deformidades. Assim, o tempo histórico da burguesia enquanto classe dominante seria aparentemente incompatível, segundo o seu modelo clássico, com estágios anteriores, como o latifúndio (feudal ou colonial) e o trabalho escravo. No entanto, foi juntando esses dois tempos que o Brasil se posicionou no século XIX internacional e, conforme diz Schwarz (1990, p. 38): “Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo”. A permanência, então, desse contraste entre tempos diversos faz do seu momento inaugural uma espécie de efígie transistórica capaz de revelar os descompassos dos dois séculos que lhe sucederam. Ao analisar o tropicalismo, é justamente esse cenário que salta à vista: “A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” e sua conclusão vai se referir de modo indistinto à arte alegórica e à estrutura do País: “Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios” (Schwarz, 1978, p. 77). Interpretando um pouco, nada seria exatamente novo diante do destino previamente estabelecido pelo subdesenvolvimento e, por isso, só a sua superação seria de fato algo novo. Ao captar pela mimese artística as componentes fundamentais do “destino nacional”, a obra de Machado de Assis teria adquirido, com o perdão do paradoxo, uma “contemporaneidade perene”, que a tornaria mais atual do que qualquer atualização artística, a qual, para enfatizar a sua efemeridade, Schwarz costuma chamar de “moda”.

Essa dinâmica de atrasados e avançados só faz sentido no mapa-múndi que o capitalismo foi construindo e que, no final do século XIX, já tinha percorrido o globo, agora unificado, mas sob a tutela da dominação colonial. A ideia de uma norma que geraria exceções em graus diversos não deixava de ser uma astúcia metropolitana, recobrando a dominação material com um ideal de civilização inalcançável na colônia e ideológico, isto é, uma falsa aparência, na própria metrópole. Aliás, é próprio da estrutura do imperialismo europeu dos séculos XVIII e XIX que os pressupostos materiais dessa norma civilizada não

estivessem na metrópole, mas dependessem justamente da “aberração” colonial<sup>5</sup>. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, tanto a noção de “atraso” (e “avanço”) quanto a de “norma” (e “exceção”) terão um estatuto instável, pois, em alguns momentos, avanço e norma serão critérios para medir a prática destrutiva das classes dominantes brasileiras, em outros, esses termos serão dialetizados e mostrados como falsas oposições diante do desenvolvimento real do sistema capitalista.

Partindo dos estudos de Fernando Novais, Schwarz (1990, p. 127) nota que a independência política, mesmo mantendo as bases do antigo sistema colonial, transformava antigos colonos em “classe dominante nacional, e mais, em membros da burguesia mundial em constituição, bem como em protagonistas da atualidade no sentido forte da palavra”. Nesse sentido, “a concomitância regular dos traços moderno e colonial não representa atraso nem disparate, como fazem crer a análise e o sentimento liberais, mas o resultado lógico e emblemático da feição que tomou o progresso no país” (Schwarz, 1990, p. 127). Na página seguinte, no entanto, a dualidade que recém havia sido desfeita retorna, quando Schwarz aponta o “vexame do atraso, na cena internacional” (Schwarz, 1990, p. 127). No caso de Machado de Assis e do século XIX brasileiro, esse labirinto entre norma e exceção, avanço e atraso – termos que ora se dialetizam e ora se dualizam –, encontra um solo histórico na própria consciência dos protagonistas do processo sociocultural brasileiro. Como experiência da classe dominante de então, alerta-nos Schwarz (1990, p. 101), “a norma liberal é tanto expectativa tola quanto ausência imperdoável. Esta inconsequência tem efeito devastador, e expressa o beco ideológico em que se encontrava a fração pensante do país”.

Ao colocar o Brasil no mapa-múndi, Schwarz monta de modo exemplar o circuito que estamos tentando mapear:

Pela posição-chave, e também pelo pitoresco, no qual se registra o *desvio* em relação ao modelo canônico anglo-francês, aquela articulação – desconjuntada por natureza – tem estado no centro da reflexão literária e teórica sobre o país, de que se tornou quase a marca distintiva (Schwarz, 1990, p. 38-39).

A princípio, temos o circuito montado com termos estáveis: desvio, modelo anglo-francês, algo desconjuntado – em um tipo de mapa-múndi teórico composto de normas e exceções. Em seguida, esses termos entram em movimento: “o desenvolvimento moderno do atraso só em primeira instância era uma aberração brasileira (ou latino-americana). O fundamento efetivo estava no que a tradição marxista identificava como o ‘desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo’” (Schwarz, 1990, p. 39). O passo seguinte, então, não seria desfazer as noções de aberração, desvio e, até mesmo, de atraso? No entanto, se o mundo ficaria mais compreensível por essa via, haveria talvez o risco de se atenuar a interpretação do Brasil em negativo e, saltando um pouco, a peça de acusação contra a elite que levou a cabo o golpe de 1964. Manter essa elite sob o fogo discursivo que denuncia a sua posição moderno-atrasada, entretanto, não deixa de perpetuar o olhar canônico anglo-francês como modo de medir o que é civilização e o que é barbárie. A estratégia política, assim, se legitima por um recuo da dialética posta em movimento por Schwarz. Sem esse recuo, porém, essa dialética correria o risco de neutralizar a posição antagonista que essa

<sup>5</sup> Para um exemplo dessa configuração no romance inglês, ver Said (1995, p. 120-139). Uma reverberação desse ideal civilizado no Brasil está neste trecho de Paulo Arantes: “a organicidade da cultura, até segunda ordem um ideal civilizatório que um coração bem posto não pode desprezar” (Arantes, O.; Arantes, P., 1997, p. 42).

teoria reivindica em relação à história política do país. A equação está montada, resta saber se é o caso ou não de resolvê-la. A manutenção dos parâmetros de norma e exceção, avanço e atraso, civilização e barbárie, quando o raciocínio do próprio Schwarz tinha posto em curso a sua superação teórica, pode ser entendida como um tipo de dialética refreada. Isso se repõe em outro momento:

Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isso posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execução do mundo civilizado (Schwarz, 1990, p. 39).

Se a conduta da classe dominante brasileira é parte tão legítima quanto o decoro vitoriano, por que é disparatada? Ou ainda: se o mundo dito civilizado rege a necessidade das “modalidades sociais execráveis”, com que direito ele se coloca na posição de avançado/civilizado/normativo para caracterizar e julgar o que destoaria da sua autoimagem idealizada? A hipótese que aqui se coloca é a de que Schwarz trabalha ainda nos termos da autoimagem metropolitana de norma, avanço e civilização como critério político/moral, mesmo que a reflexão já tenha desfeito os seus pressupostos. Não é impossível que o pano de fundo dessa postura seja o desejo de superação do subdesenvolvimento econômico, de deposição da classe dominante constituída nos moldes do liberal-escravismo e de uma sociedade mais igualitária. Esse desejo retomaria o aspecto normativo da própria ideia de formação, em cujo horizonte está, nos termos de Paulo Arantes, o “ideal europeu de civilização relativamente integrada – ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado” (Arantes, O.; Arantes, P., 1997, p. 12). O risco de uma interpretação do Brasil que singularize excessivamente o seu processo social é o de supor que se trate aí de uma história qualitativamente diferente da história mundial de que faz parte. Nessa singularização reside algo como um privilégio teórico da excepcionalidade, capaz, pela sua autodenúncia, de revelar os segredos da autoimagem metropolitana.

De passagem, é interessante notar como a singularidade alemã foi tratada pela crítica dialética nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Benjamin (2010, p. 23) fala do “grotesco isolamento da Alemanha aos olhos dos outros europeus, o que no fundo produz neles a impressão de que estariam tratando com hotentotes nos alemães (como isto foi corretamente chamado)”. De uma perspectiva menos “antropológica” e mais materialista, Bloch (1990, p. 106, tradução minha) seguirá os mesmos termos que depois apareceram em Schwarz, o do olhar canônico anglo-francês, para elaborar a noção de “não-contemporaneidade”: “A Alemanha em geral, que não teve uma revolução burguesa até 1918, é – ao contrário da Inglaterra e, especialmente, da França – o país clássico da não-contemporaneidade”<sup>6</sup>. Por fim, Adorno e Horkheimer (1985, p. 105) frequentemente destacam as características alemãs na *Dialética do esclarecimento*, em passagens como “o luteranismo eliminou a antítese do Estado e da doutrina, fazendo da espada e do açoite a quintessência do evangelho”. Na cultura, na tem-

<sup>6</sup> “Germany in general, which had managed no bourgeois revolution up to 1918, is – unlike England, and especially France – the classical land of non-contemporaneity”.



poralidade socioeconômica, na relação entre religião e estado, e até no advento do nazismo, a excepcionalidade alemã não é suficientemente sentida para que os autores fizessem dela um “desvio” qualitativo da história europeia em sua reflexão.

Voltado ao caso brasileiro, é preciso reiterar, no entanto, o modo estratégico com que Schwarz lida com a norma europeia. Ele nota como “Travestido de figurão, mas radicalmente compenetrado seja da perspectiva dos dependentes, seja da norma burguesa europeia”, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “se aplicava a observar e inventar desempenhos caracteristicamente lamentáveis à luz desses pontos de vista” e aponta como os resultados são “verdadeiros exercícios na arte da traição de classe” (Schwarz, 1990, p. 190). Aqui é transparente por que Schwarz mantém a noção de norma burguesa. As duas perspectivas antagonicas à da classe dominante brasileira seriam a do dependente e a da norma burguesa tomada em seu sentido substantivo. Assim, a norma burguesa se colocaria como algo favorável ao dependente, seja livrando-o do arbítrio, isto é, tornando a sua opressão algo racionalizável, seja colocando-o em uma posição mais bem armada na luta de classes. Esta, aliás, subjaz a todo o livro: “O antagonismo de classe, em sua forma particular ao Brasil, é a chave do estilo que vimos estudando” (Schwarz, 1990, p. 62). Na ausência de uma luta de classes efetiva, a perspectiva formal do escritor avançado migra dos embates entre os grupos sociais para a autodenúncia da classe dominante. Para mimetizar essa classe, Machado lança mão de recursos arcaizantes, alucinatórios, amplamente eruditos, adequando a forma realista ao contexto local. Ao captar essa forma, o que Schwarz faz é um achado ele mesmo, qual seja, a aclimação do marxismo dialético na crítica da obra machadiana.

Os limites que tentamos mapear até aqui, então, referem-se menos à leitura que Schwarz faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas* do que à sua transposição a interpretação unívoca do Brasil e a princípios rígidos de teorização da literatura brasileira. O núcleo da univocidade e do enrijecimento está na excepcionalidade brasileira como desvio da norma que, como buscamos demonstrar, por vezes é dialetizado, por vezes não. Uma das fontes da sensação de anomalia é a contraposição direta do processo social e cultural brasileiro com o centro do sistema capitalista, no qual estaria o ideal de civilização almejado. Quando o mapa-múndi se amplia, ainda que pouco, a situação começa a se reconfigurar. Em “As ideias fora do lugar” há, em determinado momento, uma comparação com a Rússia:

O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. São evidentes as razões sociais da semelhança. Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. Sem forçar em demasia uma comparação desigual, há em Machado pelas razões que sumariamente procurei apontar um veio semelhante, algo de Gogol, Dostoievski, Gontcharov, Tchecov, e de outros talvez, que não conheço. Em suma, a própria desqualificação do pensamento entre nós, que tão amargamente sentíamos, e que ainda hoje asfixia o estudioso do nosso século XIX, era uma ponta, um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial (Schwarz, 2000, p. 28-29).



A citação é longa, mas é fundamental para o argumento deste texto. Desdobrando o mapa-múndi literário, o que aparece é menos o “desvio” brasileiro do que um sistema de desvios, ou melhor, uma rede de configurações locais de alguns paradigmas literários compartilhados internacionalmente. Quanto mais o Brasil se confronta com o seu “duplo de além mar”<sup>7</sup>, que no fim das contas é mais um ideal de civilização do que uma realidade histórica propriamente, mais ele se fixa na posição de aberração. Ao contrário, quanto mais ele se refrata nas clivagens internacionais multiplicadas pela unificação capitalista-imperialista do mundo, mais a sua singularidade sociocultural se torna não uma anomalia, e sim um prisma para a leitura da literatura mundial, em que as soluções artísticas estão intimamente vinculadas aos constrangimentos históricos que absorvem e possíveis superações que projetam.

Se, no auge dos impérios europeus, a conexão do romance brasileiro com o romance russo a partir de problemas comuns revela um mapa-múndi mais heterogêneo, isto é, composto amplamente de processos socioculturais fraturados, não por uma única aberração (o Brasil) e uma única norma (o olha canônico anglo-francês), que dizer do mapa literário do século XX, em que ocorreu um processo de descolonização em escala global, com suas expressões literárias correspondentes? É justamente contra a estética mais frequente dos processos de descolonização<sup>8</sup> – o modernismo – e seu procedimento mais fundamental – a montagem – que Schwarz vai se voltar em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, pela reposição, agora mais enrijecida do que dialetizada, das dualidades presentes em *Um mestre da periferia do capitalismo*.

### 3 Oswald de Andrade e a montagem modernista

As primeiras duas páginas de “A carroça, o bonde e o poeta modernista” sobrecarregam o/a leitor/a com raciocínios e informações díspares e podem facilmente desorientá-lo/a. A caracterização lapidar sobre a “fórmula” de Oswald é seguida por um resumo extraordinário da estética materialista em que entram o Estado segundo Lenin, a estética de Brecht, a crise da ordem burguesa e as perspectivas transformadoras que teria tido o progresso industrial. O tempo passa e as vanguardas políticas e artísticas começam a ser entendidas como ideologia. Aparece Adorno e “a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado” (Schwarz, 1987, p. 12). Ainda assim, o modernismo brasileiro se integrou ao discurso da modernização conservadora. De volta a Oswald, este uniria, em sua fórmula, o Brasil-Colônia e Brasil burguês, união que seria alegórica, e a sua ancoragem na atualidade da vida brasileira de então daria fundamento realista à alegoria.

A vivacidade da escrita, a simpatia por um materialismo direto e desmistificador, a facilidade com que pulamos entre as diferentes datas do século XX (de Lenin a 1980), a visão atualizada e crítica sobre a modernização conservadora e seu modernismo, e a concessão adorniana sobre a complexidade da ideologia na arte moderna estão entre os componentes

<sup>7</sup> A expressão está em Arantes (1992, p. 100).

<sup>8</sup> “Foi principalmente – eu estou tentado a dizer somente – na linguagem e na estrutura do modernismo que uma experiência pós-colonial veio a ser articulada e imaginada em forma literária” (Gikandi, 2006, p. 420, tradução minha) – (“it was primarily – I am tempted to say solely – in the language and structure of modernism that a postcolonial experience came to be articulated and imagined in literary form”).

principais que agitam o texto, movem a leitura e, a princípio, impedem que se veja que há em praticamente toda a argumentação o uso de sentidos unívocos. A começar pelos artigos definidos do título: “a” carroça faz parte do poema “pobre alimária”, que será analisado no texto. Já “o” bonde não é nomeado no poema, é antes aludido pela presença do motorneiro. O passo decisivo, no entanto, está em “o” poeta modernista. Tendo em vista que Oswald não é o único poeta modernista, trata-se, se não estamos enganados, de uma alegoria do poeta modernista, sempre às voltas de juntar bonde e carroça. Nesse sentido, o título já postula uma interpretação unívoca da poesia modernista. No começo do texto, Oswald é rapidamente equacionado ao materialismo, que, como um ímã, junta Lenin e Brecht. Saltando por cima de toda a cisão entre o marxismo histórico e as vanguardas históricas – intensificadas no conhecido “debate sobre o expressionismo”<sup>9</sup>, mas não só – Schwarz dá a entender que vanguardas artística e política tenham sido historicamente convergentes. Mas esse único modernismo que teria existido (que está no título) já estaria convertido pela única modernização que existiu, a social, que é conservadora (excluem-se as modernidades intelectuais ou artísticas). Por fim, o fundamento da poesia oswaldiana é um só (Brasil-Colônia e burguês), e seu resultado é único, a alegoria como imagem do país, o que convergiria com a grande referência subjacente a esse argumento: a alegoria tropicalista. É como se a passagem do tempo e o golpe de 1964 fizessem com que o modernismo dos anos 1920 e o tropicalismo pós-64 se tornassem um mesmo e único movimento artístico.

Embora seja um texto dinâmico na superfície, a impressão depois de mais de uma leitura é a de que ele já tem todos os sentidos de seu objeto decretados de antemão. Fundamental nessa lógica de sobrepor à obra de Oswald valores previamente estabelecidos, e não as mediações colocadas pela própria obra, é a ideia de dualidade, profusamente utilizada ao longo do texto. Portanto, Brasil-Colônia e Brasil burguês seriam configurações temporais diferentes e sua justaposição desconjuntada *por definição* (Schwarz, 1987, p. 12). Aqui é o caso de perguntarmos o que estabelece essa “definição”. Se tomarmos como base os estudos sobre o cenário fundacional oitocentista, talvez tenhamos como resposta que se trata da dualidade “de origem”, quando o País se torna formalmente liberal (Brasil burguês), mas de base escravista (Brasil-Colônia), assim, por definição da própria posição brasileira diante do mundo “civilizado”. Contudo, não teria a “crise geral da ordem burguesa” (Schwarz, 1987, p. 12), em que entram a Primeira Guerra Mundial e, justamente, a arte de vanguarda, relativizado de modo radical a ideia de que a norma burguesa seja civilizada?

Olhando retrospectivamente para o ano de 1925, quando *Pau Brasil* foi publicado, é difícil saber onde ancorar a norma burguesa. As democracias liberais francesa e inglesa estavam profundamente desacreditadas após a carnificina da Primeira Guerra. A União Soviética se encontrava em estágio de burocratização e “depuração” ideológica, o que incluía isolar cada vez mais o grupo *Lef*, de Maiakóvski, por exemplo. A Itália já era fascista. A República de Weimar se tensionava entre o horizonte socialista e a ascensão da extrema-direita. O Japão tinha conseguido vencer o “descompasso histórico” e, agora mili-

<sup>9</sup> Ver Machado (2016). Lenin foi sempre resistente à estética de vanguarda, o que fica explícito no seu relacionamento com a poesia de Maiakóvski. Em nota a seu ministro da cultura, Lunacháski, que havia, em 1921, publicado uma edição de cinco mil cópias de 150,000,000, de Maiakóvski, Lenin escreve “Lunacharsky deveria ser chicoteado por seu futurismo” (Marshall, 1965, p. 31, tradução minha) – (“Lunacharsky should be whipped for his Futurism”). Em carta a Pakóvski, chefe da editora estatal, em reprimenda a uma edição tão grande, Lenin pergunta: “Não é possível encontrar antifuturistas confiáveis?” (Marshall, 1965, p. 32, tradução minha) – (“Isn’t it possible to find dependable anti-Futurists?”).

tarizado, se expandia pelo Extremo Oriente. Os Estados Unidos, cujo triunfo na Primeira Guerra não fora seguido de hegemonia cultural, não tinham conseguido ainda legitimar plenamente sua cultura industrial e de consumo nos campos intelectuais mais exigentes. Profundamente instável e fraturada, como a década de 1920 poderia ter imposto uma norma burguesa sobre os padrões artísticos internacionais? Assim, a “exposição estrutural do descompasso histórico” (Schwarz, 1987, p. 13) não se resume a ser uma alegoria do Brasil, ela também é uma percepção do mundo burguês quando sua norma se vê em ruínas, e não é gratuito que seja nesse momento histórico em que Benjamin formula o seu conceito de alegoria e, posteriormente, Lukács (1969, p. 67-75) o generaliza, enquanto recusa, para toda a arte de vanguarda. Se a norma europeia não sobreviveu na mentalidade dos protagonistas da arte moderna depois da Primeira Guerra, o modernismo literário e artístico é, em grande medida, o “desrecalque” global das diferenças culturais e históricas que a norma burguesa ocultava. Com isso em mente, então, a conjuntura da poesia pau-brasil não é excepcionalmente brasileira, mas sim a inflexão brasileira da expressão artística da modernidade no que ela tem de heterogêneo. Ao afirmar que essa dualidade “cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõe inexoravelmente ao brasileiro culto” (Schwarz, 1987, p. 13) e não à modernidade novecentista como um todo, Schwarz mostra que, quando se propõe a ler Oswald “a uma luz historicamente mais especificada” (Schwarz, 1987, p. 14), na verdade o expõe intensamente à luz histórica específica do século XIX brasileiro.

Isso fica mais evidente na leitura de Schwarz do poema “Pobre alimária”:

O cavalo e a carroça  
Estavam atravancados no trilho  
E como o motorneiro se impacientasse  
Porque levava os advogados para os escritórios  
Desatravancaram o veículo  
E o animal disparou  
Mas o lesto carroceiro  
Trepou na boleia  
E castigou o fugitivo atrelado  
Com um grandioso chicote  
(Andrade, 1972, p. 58)

A análise de Schwarz começa pela separação do poema em dualidades: bonde significa adiantamento, carroça, atraso. No entanto, quando diz: “Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios”, mesmo que explique “sem esquecer que o progresso requeria engenheiros [no ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’]” (Schwarz, 1987, p. 15), Schwarz sobrepõe ao poema uma dualidade que não lhe é inerente. Ao colocar advogados na modernidade – quando na verdade são dinossauros parnasianos na concepção modernista – Oswald pode querer dizer, no poema, que a modernidade em si mesma pode ser cômica. Portanto, se a modernidade é risível, o “atraso” não é defeito, e o valor poético e mesmo social é a irreverência do artista atento às configurações de seu momento histórico. Aí, menos que as dualidades que vão se repor nos níveis mais diversos ao longo da análise, talvez seja mais adequado localizar logo de início o “ar de piada” (Schwarz, 1987, p. 28) que, no final do texto e um tanto deslocado de sua linha argumentativa, Schwarz chama de “a verdade da poesia pau-brasil” (Schwarz, 1987, p. 28). No caso, o humor de Oswald reside numa desierarquização como procedimento, fazendo com que o poema sobreponha pontos de vista diferentes, dos mais internos aos mais distantes, a partir de um evento insólito,

divertido ou cruel (a depender de quem olha a cena). Sem a modernidade como norma, e sim como atualidade, a irreverência busca projetar um caminho original de modernização artística, sem os constrangimentos da inferioridade. Visto de modo mais sincrônico ao próprio poema, isso diz menos respeito ao envelhecimento pós-30 ou pós-64 desse projeto do que ao modo heterogêneo, irregular, contraditório e potencialmente original com que a modernidade se expande pelo mundo.

As oposições presentes no poema, assim, entram em movimento e se contaminam. Os passadistas andam de bonde; ao motorneiro é atribuída uma ação num tempo verbal arcaizante (“se impacientasse”); o cavalo é uma “alimária” no título, um “cavalo” no verso 1, um “animal” no verso 6, e “o fugitivo atrelado” no verso 9, fazendo com que as conotações sociais do léxico deem um ar caleidoscópico ao poema, ainda que sob expressão simples e direta. O carroceiro, por sua vez, é “lesto”, isto é, ágil, o que mais uma vez significa uma atribuição parnasiana, que pode ser a autoimagem do próprio carroceiro, mas também a de algum espectador do evento e leitor de Bilac. Lembre-se, porém, de que o carroceiro “trepá”, um verbo mais coloquial, de que se depreende ainda outro ponto de vista. O “grandioso chicote” igualmente deixa em aberto quem está falando: é a perspectiva do próprio cavalo que sofre o castigo, do carroceiro que desconta a sua raiva, algum outro? Certamente não é a visão dos advogados e demais leitores de Bilac, que teriam dito algo como “um magnífico látigo”.

Sob a escaramuça social e a breve ação, sobressaem a diferença e a diversidade das perspectivas, como num quadro cubista, em que motorneiro e carroceiro têm atribuições parnasianas, e os advogados, com seu prestígio social, estão estáticos no poema, embora sua impaciência passe, por metonímia, ao motorneiro, pelo tempo verbal usado. O léxico inclui os espectadores do fato no próprio poema, já que substantivos, adjetivos e verbos expõem estratos de educação e sociais, por conseguinte, diferentes. O pitoresco do evento, a desierarquização das posições e a irreverência no seu tratamento (o “ar de piada”) justapõem fragmentos de percepções sociais em um tipo de sutil hermenêutica histórica que é potencializado pela montagem, o procedimento central do poema.

Contudo, a leitura que Schwarz faz de “Pobre alimária” vai menos no sentido de mapear seus fragmentos do que de planificar os versos como se eles compusessem um pequeno enredo. É pela narrativização do poema que o crítico vai buscar as suas contradições. Isso aparece de modo explícito no texto: “Em miniatura, a cena de rua resume um romance realista” (Schwarz, 1987, p. 20)<sup>10</sup> ou “Por curto que seja, ‘pobre alimária’ é uma história” (Schwarz, 1987, p. 26). Como narrativa realista, mesmo a concisão dos versos não deixará de se tornar algo rudimentar e lacunar. Caberá ao crítico escolado na leitura de Machado de Assis e embasado na interpretação marxista do Brasil preencher os espaços entre os versos. Assim, a justaposição de fragmentos é unificada pelo ponto de vista das dualidades e da luta de classes, que é o do crítico. Os sedimentos lexicais que ampliam as perspectivas se tornam “mundos, tempos e classes sociais em contraste, postos em oposição” (Schwarz, 1987, p. 15), e o evento, embora reduzido por Schwarz num pejorativo “cromo de província”, torna-se uma disputa agônica entre duas classes e dois tempos. Transformado numa crônica machadiana sem a distância narrativa e a ironia necessárias, o poema de Oswald começaria a erodir sob a lente marxista como uma alegoria do país sem pecados: “a brevi-

<sup>10</sup> No texto sobre os poemas de Francisco Alvim, Schwarz (2012, p. 133) fala que eles podem ser lidos como “episódios num romance realista”.



dade feliz e magistral dos achados sugere um modo mais lépido de viver” (Schwarz, 1987, p. 20). Desse modo, a irreverência, a perspectiva desierarquizada, o desrecalque de classe e as camadas diversas de linguagem justapostas são enquadradas pela perspectiva dualista e sua falta de negatividade é equacionada ao “progressismo inocente”, vinculado ao “progressismo conservador da burguesia do café” (Schwarz, 1987, p. 27)<sup>11</sup>. Nesse sentido, sobrarão a Oswald e ao modernismo um estágio mental pré-machadiano: “o gosto modernista pela pura presença empurrava para segundo plano a dimensão relacional das figuras, em certo sentido suprimindo o antagonismo e a negatividade” (Schwarz, 1987, p. 27). Não ocorre à leitura de Schwarz que Oswald pode estar trabalhando num curto-circuito de efeito cômico-hermenêutico que, por um lado, é risível, e, por outro, absorve uma modernidade contraditória, e não em uma narrativa realista.

Oswald e modernismo, desse modo, são interpretados segundo uma perspectiva já consolidada: a triangulação entre Brasil pós-64, a relação entre escravismo e liberalismo no século XIX, e a sua resolução formal pela estética realista de Machado de Assis. Diante disso, a montagem modernista se torna opaca; ela não é vista em seu resultado, mas na decomposição de seus elementos constitutivos, cuja fragmentação seria testemunha somente de sua fragilidade estética e condescendência política. Sintomaticamente, procedimentos caros à estética modernista são tratados como mistificação, isto é, em modos de sonegar os conflitos objetivos da realidade. A eliminação dos componentes narrativos pela justaposição é chamada de “passe de mágica” (Schwarz, 1987, p. 20), um tipo de “truque” poético que aparece posteriormente no texto como “Um lirismo luminoso, de pura solução técnica” (Schwarz, 1987, p. 22). A “pura solução técnica”, a despeito de seu alcance artístico, é vinculada diretamente à ideologia, como se lê numa das avaliações mais peremptórias do ensaio: “Oswald buscou fabricar e ‘auratizar’ o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário” (Schwarz, 1987, p. 25). Como o material da poesia pau-brasil está na realidade (“A poesia está nos fatos”, como diz o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”), Schwarz imerge na natureza desse material, percebe o quanto ele revela o país socialmente desigual e retrógrado e denuncia que o “reencantamento” oswaldiano desses elementos deixa visível a ideologia do progressismo conservador da burguesia do café. Se a poesia pau-brasil fosse um romance realista, com seu desdobramento analítico e seu âmbito totalizador de um processo social objetivo, nada seria mais correto. Contudo, a justaposição de fragmentos heterogêneos de que se compõe a montagem tem outra direção. A montagem busca, pelo atrito de suas partes, criar algo novo, projetado para o futuro, cujo caráter de coisa *inventada* tanto ultrapassa a realidade de onde tira os seus materiais quanto deixa claro que o seu produto é necessariamente falso diante da realidade que ela deseja superar. Por isso, a poesia pau-brasil se monta com o Brasil que existe em 1920 não para fazer uma narrativa em fragmentos, mas para projetar um Brasil que não existe objetivamente. Se há nisso a inocência e a ingenuidade que, para Schwarz, seriam cúmplices da dominação, há também a negação do que meramente existe e uma imersão em larga escala na heterogeneidade sociocultural brasileira, cujo poder de revelação e de formulação de pontos de vista críticos percorrem o século.

<sup>11</sup> A defesa da perspectiva realista é nítida na seguinte passagem: “Característicos ao extremo, os pormenores indicam a sociedade contraditória, estudada e percebida em movimento, à maneira da literatura realista” (Schwarz, 1987, p. 19).



Ainda sobre a montagem, é importante ter em mente o quanto a própria concepção de literatura de Schwarz está distante desse procedimento enquanto perspectiva crítica. Em debate com Beatriz Sarlo, ele argumenta que seu ponto de partida é materialista: “o material com que as obras lidam, ele é pré-formado historicamente, ele não é criado pela arte, o material com que a arte lida é pré-existente e é marcado historicamente” daí que as boas soluções artísticas “são soluções que têm o que dizer historicamente, que têm força de revelação quanto ao próprio material” (Schwarz; Sarlo, 1999, p. 303-304). A capacidade de revelar, pelo ponto de vista artístico, o material social pré-existente forneceu ao crítico o ângulo ideal para interpretar *Memórias póstumas de Brás Cubas* pela lente de um marxismo ele mesmo original, chegando ao que talvez seja o ponto mais alto da crítica literária brasileira. Entretanto, como a montagem pretende fazer a junção de materiais diversos criar algo, ela escapa dessa perspectiva e acaba sendo interpretada por ele como uma recaída no mito. No próprio campo materialista, as potencialidades da montagem receberam sua própria formulação teórica. Assim, é central na obra de Ernst Bloch o sentido utópico do “ainda não existente”, elaborado precisamente pela recuperação de elementos arcaicos; Benjamin vislumbrou na arte surrealista uma “iluminação profana” pela interpenetração de matérias de temporalidade e espiritualidade diversas; Adorno (2008, p. 131), pensando na obra de arte como *apparition*, formula a questão do seguinte modo:

Em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe. [...] No surgimento de um não-ente como se ele existisse possui um obstáculo a questão da verdade da arte. Segundo a sua forma simples, a arte promete o que não é e anuncia objetivamente, se bem que de um modo hesitante, a pretensão de que, por ela aparecer, também deve ser possível.

Portanto, se não há uma perspectiva única no interior da própria crítica materialista sobre o sentido do material artístico, pode-se especular se também não haveria mais de uma perspectiva válida no interior da literatura brasileira, em que o modernismo, pensado criticamente em seus próprios termos, se colocasse para a estética da montagem assim como a obra de Machado de Assis se colocou para a estética realista.

#### 4 Pelo prisma modernista

Ao notar a conexão entre o romance russo e a obra de Machado de Assis, Schwarz complexifica o século XIX, que ultrapassava o circuito fechado da norma anglo-francesa e da exceção brasileira, abrindo-se à heterogeneidade de experiências análogas à da brasileira. Diante dessa configuração, Paulo Arantes (1992, p. 105) conclui: “Se pensarmos em sua matriz prática, teremos a razão histórico-estrutural de um vasto sistema de comparações capaz então de dar a volta ao mundo que o capital organizou, através de uma história geral da experiência literária”. Transposta a analogia Brasil-Rússia do romance oitocentista para a vanguarda das primeiras décadas do século XX, a conexão se mantém, ao menos no que tange ao primitivismo. Velimir Khlebnikov, em sua eslavofilia, buscava integrar o folclore e todo o universo “pré-burguês” da Rússia às modernas técnicas do fragmento, do neologismo e da poesia fonética (Markov, 2006, p. 31). O resultado apontaria para uma superação original do atraso russo pela imersão nas forças ctônicas locais. O próprio grupo central da

vanguarda russa, antes de se autodenominar “cubofuturista”, tomou para si o nome “Giléia” (“Hileia”), termo com que o território da futura Rússia era conhecido pelos gregos, aludindo assim a uma Rússia arcaica e cheia de energia telúrica.

Essa junção de “arcaico” e moderno com horizonte positivo, então, não era excepcionalidade brasileira e podia se aliar a movimentos históricos imprevistos. O grupo russo, por exemplo, foi entusiasta da Revolução de Outubro. Ainda na conexão russa, Maiakóvski era o modelo do poeta judeu Avraham Shlonsky, líder do grupo modernista de Tel Aviv nos anos 1920 e 1930, que optava pelo hebraico bíblico (um arcaísmo?) e o preferiam ao iídiche para ser a base da literatura moderna do futuro Estado de Israel (Segall, 2010, p. 100-138). Pela questão da língua passamos ao modernismo indonésio dos anos 1940, que também criava uma nova língua literária para um país novo, já que a língua indonésia era minoritária no arquipélago, tinha origem malaia e circulava na então colônia holandesa como vernáculo da burocracia colonial nativa (Lindsay; Liem, 2012, p. 2). Um passo adiante e é a própria língua colonial que é reivindicada pelo modernismo nigeriano, como um tipo de espólio da guerra anticolonial, mas, em poesia, essa língua seria destinada a absorver o “arcaísmo” dos ritos igbos e iorubás, tendo como modelo o hermetismo da poesia de Pound e sobretudo de T. S. Eliot<sup>12</sup>. Eliot, por sua vez, buscou nos arcanos dos *Upanishads* (em sânscrito) as palavras para rejuvenescer a terra arrasada. Os poetas modernistas árabes, de inspiração eliotiana, reativaram o mito de Tamuz, deus da fertilidade mesopotâmico, para figurar poeticamente o ressurgimento social, político e cultural do Oriente Médio (Kheir-Beik, 1978, p. 27). Os exemplos são legião. Para contemplarmos outros aspectos, como a língua coloquial e o “mito do país não oficial”, seria interessante lembrar que a língua coloquial foi um dos cavalos de batalha do modernismo chinês (o outro foi o nacionalismo cultural), que se abria para o campo popular ao mesmo tempo em que se oporia à rigidez do confucianismo (Denton, 1996, p. 115). O recurso à língua falada também é índice de radicalidade poética no contexto iraniano das décadas de 1950 e 1960 como um caminho de afastamento da tradição do ghazal e acesso à introspecção e autoafirmação subjetivas<sup>13</sup>. Como se vê, o que por um lado estaria historicamente limitado no Brasil à expressão estética do “progressismo conservador da oligarquia do café”, por outro pode também ser um prisma para dar a volta ao mundo dos modernismos literários do século XX a partir de um sistema de comparações de singularidades locais unificadas pelos dilemas da modernização em escala global, o que inclui estruturalmente os processos de colonização e descolonização.

O mundo pós-colonial permite a visada retrospectiva que restitui, a despeito da autoimagem canônica anglo-francesa, o par modernidade/colonialismo (Mignolo, 2000) que sempre esteve subjacente às noções de norma, avanço e mundo civilizado. Um primeiro deslocamento de eixo vai da ideia de nação para a de império. Em “Jane Austen e o império”, Edward Said enfatiza a base colonial da “norma” inglesa – “por mais isolado e ilhado que fosse o local inglês (por exemplo, Mansfield Park), ele requer um sustento ultrama-

<sup>12</sup> Para uma perspectiva crítica em relação a essa poética, ver Chinweizu, Onwuchekwa e Madubuike (1983, p. 163-238).

<sup>13</sup> É nesses termos que Hillman (1987, p. 100, tradução minha) coloca a radicalidade poética de Forugh Farrokhzad: “A linguagem nesses poemas, i. e., o persa coloquial de Teerã e persa de uma garota jovem de Teerã, de classe baixa, tem igualmente como efeito um sentido de que algo mais do que uma experiência individual está sendo representado” – (“The language in these poems [anos 1960], e. g. colloquial Tehran Persian and the Persian of a young, lower-class Tehran girl, likewise effects a sense that something more than individual experience is being represented”).

riño” (Said, 1995, p. 131). É ainda Said que lembra oportunamente esta passagem de Stuart Mill: “O comércio com as Índias Ocidentais dificilmente pode ser considerado um comércio exterior, lembrando mais o intercâmbio entre campo e cidade” (Said, 1995, p. 132). Em um tipo de contínuo imperial, o espaço da arte moderna se reconfigura e proporciona um olhar diferente para as suas produções. O próprio modernismo nos seus lugares de prestígio (Paris sobretudo, mas também Berlim e Londres) pressupõe a dominação colonial, ou seja, o império. Se, na escala nacional, alguns países europeus podiam projetar uma autoimagem de cultura orgânica, “bem formada” e normativa, espalhando exceções pelo mundo, o que a arte moderna, com sua dimensão não normativa desvela é justamente a cultura que ultrapassa a ideia de nação, isto é, a cultura do império. Nesse sentido, as presenças da arte africana no cubismo, da arte da Oceania e da América pré-colombiana no surrealismo e da China na poesia imagista compõem uma estética cujo pressuposto histórico-social não está na nação, mas no contínuo que une o território nacional aos domínios de além-mar. O cubismo que absorve as máscaras africanas é chocante no espaço da cultura francesa, porém, de outro ângulo, é também a naturalização estética da ordem colonial, em que se justapunham a autoimagem da tradição cultural francesa e as tradições artísticas que lhe eram heterogêneas. Com isso, a autoimagem da cultura orgânica, que criava a norma de que decorriam as exceções, entrava em colapso no âmbito da arte e da cultura, pela capacidade da arte moderna de compactar o contínuo imperial no núcleo prestigioso da própria metrópole. O resultado revelava aos artistas e intelectuais situados em contextos culturais até então pensados como “atrasados”, “anômalos” ou “malformados” que: 1) a noção de norma não se garantia nem como ideologia em seu lugar de origem; 2) as supostas exceções são, na verdade, os pontos de tensão mais visíveis, mais evidentes, de uma modernidade que só se afirma como tal pela justaposição de matéria heterogênea, de que a dominação colonial é a matriz prática.

Se nas metrópoles a justaposição artística de espaços socioculturais distintos pressupõe longas distâncias e clivagens imperiais, em lugares como o Brasil, essa justaposição é cotidiana. Nesse sentido, a circunstância brasileira, pensada globalmente, abre um prisma para entender o contínuo imperial europeu. Eis um paradoxo do modernismo brasileiro: o eixo que o integra artisticamente ao mundo depende da reconstrução da base colonial da modernidade e de sua lógica imperial, que inclui a nação, mas também a transcende. Os tempos históricos sentidos como diferentes (burguês/colonial, progresso/atraso) são, em parte, declive tecnológico e estruturam a sociedade e o poder em diversos níveis, em parte são ideologia, tendo em vista que deles depende a própria estrutura global do capitalismo do século XX.

Não se trata, por fim, de desconhecer as contradições apontadas por Schwarz na obra de Oswald de Andrade e no modernismo brasileiro como um todo, mas de torná-las produtivas de um ponto de vista crítico e teórico. Algumas, como a temporalidade “dual”, atenuam-se, ou melhor, horizontalizam-se, quando se olha para o mapa-múndi literário do século XX. Outras, como o “mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário”, destacam-se na diacronia, em que se penhora o movimento modernista na grande liquidação tropicalista para dar contornos mais nítidos à interpretação do Brasil ancorada na obra de Machado de Assis. Contudo, visto de modo mais sincrônico, mesmo esse “país não oficial” faz parte de um sistema de ilusões que compõe os modernismos globais como um todo, cujos efeitos históricos, lidos em conjunto, formam uma constelação que apenas se começa a explorar.

## Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução: Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARANTES, O.; ARANTES, P. *Sentido da formação*. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, P. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Obras escolhidas, v. 2).
- BLOCH, E. *The Heritage of This Time*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-145.
- CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1993.
- CHINWEIZU; ONWUCHEKWA, O. J.; MADUBUIKE, J. *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington, DC: Howard UP, 1983.
- DENTON, K. A. (org.). *Modern Chinese Literary Thought*. California: Stanford University Press, 1996.
- GIKANDI, S. Preface: Modernism in the World. *Modernism/modernity*, Maryland, v. 13, n. 3, p. 419-424, 2006.
- HILLMAN, M. C. *A Lonely Woman: Forugh Farrokhzad and Her Poetry*. Washington, DC: Mage, 1987.
- KHEIR-BEIK, K. *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires*. Paris: Publications orientalistes de France, 1978.
- LINDSAY, J.; LIEM, H. T. *Heirs to World Culture*. Being Indonesian. Leiden: KITLV Press, 2012.
- LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Tradução: Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora, 1969.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo sobre a modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2016.
- MARKOV, V. *Russian Futurism: A History*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2006.
- MARSHALL, H. *Mayakovsky*. Londres: Dennis Dobson, 1965.
- MIGNOLO, W. D. The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. *Public Culture*, Durham, NC, v. 12, n. 3, p. 721-748, 2000.
- PASINI, Leandro. A forma do ensaio de Roberto Schwarz: acumulação crítica e o fio solto do modernismo brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 120, p. 315-333, maio/ago. 2021.
- SAID, E. Jane Austen e o império. In: SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 120-139.

- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.
- SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, R.; SARLO, B. *et al.* Literatura y valor. In: CAMARGO, M. L. B.; ANDRADE, A. L.; ANTELO, R. (org.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Abralim; Chapecó: Grifos, 1999. p. 287-306.
- SEGALL, M. *A New Sound in Hebrew Poetry: Poetics, Politics, Accent*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.



*Resenha*

CHIARELLI, Stefania; SARTINGEN, Kathrin (orgs.).  
*Histórias de água* – o imaginário marítimo em  
narrativas brasileiras, portuguesas e africanas.  
Berlim: Peter Lang, 2023.

**Alexandre Marzullo**

Universidade Federal Fluminense (UFF) |

Niterói | RJ | BR

marzullo.alexandre.musica@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3504-6458>

## I – Apresentação e estrutura da obra

Não há história da literatura que não reconheça a permeabilidade milenar de sua realidade com a poeticidade das águas. No caso específico do elemento marinho, a “fertilização recíproca” entre mar e literatura não se estabelece somente ao nível da idealização romântica de seu elemento. Diz respeito, antes e estruturalmente, aos contornos e conflitos que mobilizam a humanidade desde seu princípio, revelando o panorama de sua política sobre as águas – ou seja, no mar reside algo não-desprezível do ímpeto de sua História.

O recente livro *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas* assim o demonstra, com êxito; compete-nos apenas sublinhar a importância crítica de sua publicação, permitindo que a própria obra realize seu essencial. Providenciado pela editora berlinense Peter Lang, trata-se de uma antologia internacional de ensaios organizada pelas pesquisadoras Stefania Chiarelli (Brasil) e Kathrin Saringen (Áustria), sobre narrativas que estão coligadas, desde a fonte, pela correlação entre o mar e a literatura, com atenção para os campos linguísticos e culturais estabelecidos.

A apresentação do livro reflete a de seu objeto primeiro: *Histórias de água* divide-se em quatro capítulos ou módulos, tendo cada qual três ensaios. A separação entre cada qual é ligeiramente temática; não se pretende categórica, e sim enunciativa das linhas comuns, filiais a cada tríade de textos. Essas linhas de força maiores não evitam as menores, que escorrem, intercomunicativas, entre os demais blocos e vice-versa, reunificando a apreensão do todo a cada ensaio; ou seja, a obra é pensada para permitir a possibilidade de confluências de

leitura em si mesma. Para melhor visualização do que estamos dizendo, é importante que delineemos os módulos do livro.

O primeiro deles, “Águas do tempo, tempo das águas”, trata sobre a figuração das águas tanto na literatura lusófona quanto na tragédia grega, tratando sobre obras que partem desde a tragédia de Medeia, a temida “bárbara do Mar Negro” à prosa machadiana de *Dom Casmurro* (1899), iluminado a partir de suas surpreendentes filigranas aquáticas. O bloco perpassa, ainda, o confronto colonial entre memória, voz e esquecimento dos nativos, na leitura crítica-comparativa entre *Iracema* (1865), de José de Alencar, e *O som do rugido da onça* (2020), premiado romance de Micheline Verunschik. Esta seção reúne ensaios de Sonia Netto Salomão, Stefania Chiarelli e Maria Fernanda Gárbero.

O segundo bloco, “Memórias negras e o ventre dos navios”, trata sobre as narrativas, heranças e resistências oriundas da diáspora negra, como os primeiros escritos de autores e autoras negros no Brasil, sem esquecer o importante caldeirão das canções populares brasileiras e sua imagética sincretista. Dorival Caymmi e Clara Nunes, dentre outros compositores, comparecem ao lado de uma pletera de pensadores e autores fundamentais, tais como Édouard Glissant, Kamau Brathwaite, Maria Firmino, Patrick Chamoiseau *et al*; conclui-se o bloco um estudo sobre o romance contemporâneo *Por cima do mar* (2019), de Deborah Dornellas. Os ensaios são assinados por Giovanna Dealtry, Eurídice Figueiredo e Rita Olivieri-Godet, respectivamente.

Já o terceiro módulo, “Águas passadas, as mesmas águas”, versa sobre a persistência sintomática de questões ligadas ao colonialismo, resíduo incômodo de nossa lusofonia, mas também no que diz respeito às configurações poéticas de um exílio pelas águas – seja em âmbito pós-colonial ou não. Cineastas brasileiros como Glauber Rocha, Guel Arraes, dentre outros, acompanham-se de Saramago, Lobo Antunes e dos africanos Mia Couto e Agualusa, enquanto as poéticas de Jorge de Sena, Apolo de Carvalho, Fernando Pessoa e Ruy Belo são estudadas em suas perspectivas singulares diante da desterritorialização que oferece o mar. Comparecem aqui os ensaios de Kathrin Sartingen, Silvio Renato Jorge e Vincenzo Russo.

Finalmente, “Mapas de água”, último módulo, trata do caráter propriamente político das diásporas e emigrações, a partir do que se revela da problemática ética, moral e jurídica das hospitalidades nos países envolvidos. É o fechamento dos ensaios, mas não da obra; estudam-se aqui as narrativas dos emigrantes italianos para a América do Sul, no final do século XIX e início do XX, em paridade com relatos de luta pelo direito à cidade, como na ocupação que o MSTC<sup>1</sup> fez no Hotel Cambridge, em São Paulo. E há também um ensaio elaborado a partir da poética (ética) de Primo Levi, utilizada como ponto de partida para pensar a instância da fuga como mote literário – e político –, elemento tão determinante em emigrações, exílios e afins. Temos aqui as contribuições de Adriana Marcolini, Leila Lehnen e Rosana Kohl Bines.

Ao cabo e ao fim, é pertinente que a conclusão do livro esteja na entrevista com o escritor Milton Hatoum, em diálogo com Stefania Chiarelli. A palavra do escritor arremata com poética autoridade os textos críticos, ao delinear o protagonismo da figuração das águas não só na história da literatura, mas no decurso do próprio pensamento ocidental e transatlântico. Nas palavras de Hatoum,

... as grandes viagens marítimas, a conquista de territórios, a escravização de milhões de pessoas, a água é uma espécie de fonte primordial e mítica. Às

<sup>1</sup> Movimento Sem Teto do Centro.

vezes a gente esquece, mas está falando só do mundo Ocidental, há também uma espécie de *black Athens*, uma Atenas negra Oriental também presente na literatura clássica. A água também faz parte da reflexão de um dos primeiros filósofos do Ocidente, Heráclito, se pensarmos nos fragmentos de Heráclito, em um dos mais famosos, que muitos conhecem, é impossível se banhar duas vezes ou entrar duas vezes no mesmo rio, porque a água passa e já somos outros. *Uma relação muito profunda, fiz essa digressão para dizer que a água tem uma relação com o tempo, com a passagem do tempo, portanto é um tema profundamente romanesco* (Hatoum *apud* Chiarelli; Saringen, 2023, p. 229, grifos nossos).

## II – Oceanoliteralogia

Se, como Milton Hatoum disse, a realidade do romanesco pode ser inferida pelas águas, pelo tempo, por esse inapreensível que se torna literário pela voz, pelo sonho, enfim, pela escrita em sua perlaboração, então podemos dizer que ao concentrar-se em uma espécie de “crítica das águas narradas”, *Histórias de água* inaugura uma espécie de “oceanoliteralogia” – uma oceanografia da literatura do mar.

Ensaio por ensaio, essa “oceanoliteralogia” teria como mote uma capacidade fundamental a toda “narrativa de/da água” que se preze: a possibilidade de descentralizar o elemento humano que a informa, habitualmente seu narrador *de fato*, efetuando um deslocamento de sua posição de protagonismo, ou de autoridade, na exegese de uma obra poética (ou mesmo histórica). Para além da voz que narra, portanto, passamos a atentar ao detalhe, à filigrana, ao enunciado por trás dos diálogos; aquilo que emerge. Escutamos o sentido profundo do vazio entre as palavras: seus transbordamentos, seus escorrimentos. Resulta disso que a configuração das águas na urdidura literária da obra, insuspeitamente, revela a profunda capacidade crítica que aquela elaboração poética detém acerca de seu próprio tempo: algo como sua *dimensão em naufrágio* – aquilo que, nela, por algum motivo permaneceu por contar, mas que ainda assim pode ser inferido, ou ao menos localizado – *resgatado* é a palavra – pela maneira como as águas estão tratadas, retratadas, temporalizadas, figuradas, endereçadas no texto estudado. Precisamente, vêm desse resgate as confluências e diálogos notáveis que os ensaios do livro traçam, com pertinência, com a historiografia geral, com a antropologia social, com a sociologia crítica, com os estudos culturais, bem como com certa arqueologia das imigrações europeias e das narrativas dos escravizados no Brasil.

A importância de tal procedimento é trans-histórica, e reflete um fenômeno que os estudos de literatura conhecem bem, denotado pela capacidade sustentada de encanto que um texto poético demonstra ao atravessar séculos e ultrapassar fronteiras – encanto renovado a cada encontro entre leitor e livro. Esta, a definição de experiência estética para Jorge Luis Borges, despreza fronteiras cronológicas e validações contemporâneas. E como imagem desse reflexo, teremos que, em última instância, uma oceanoliteralogia é um elogio da diferença, da complexidade, da alteridade como propriedade íntima daquilo que é literário e que nos diz respeito. Eis a razão pela qual a antologia tão graciosamente faz representar, como abertura possível, cada um de seus textos como uma espécie de “porta sobre as ondas”<sup>2</sup>: a um só tempo, convite e sentimento de filiação radical em face do outro, do estran-

<sup>2</sup> Nas palavras de Chiarelli e Saringen (2023, p. 7), “Uma porta comum, com a pintura descascada, se move sobre as ondas, sem ponto de partida ou de chegada. Capturada em fotografia e vídeo por Santiago Vélez,

geiro, do fora do tempo, do desconhecido, do naufragado pela História – ao nível mesmo de uma *unidade submarina*<sup>3</sup> entre leitores, para parafrasear o poeta Kamau Brathwaite, esteticamente inaugurada pela leitura – pela literatura.

É certo que o jogo metafórico que aqui se sugere, fruto do contato com a antologia de Chiarelli e Saringen, deve ser delineado na interioridade da experiência íntima de cada leitor. Mas é inafastável seu relevo ético. Sob a premência de uma súbita unidade submarina, tornamo-nos todos potencialmente anônimos, excluídos, desterrados, exiláveis. E por outro lado e pelo mesmo motivo, percebemo-nos dignos de uma maior dignidade do que a que recebemos e reconhecemos em terra. Não é por acaso que existe um senso de urgência humanitária motivando os textos da antologia, calibrado sem turvar a capacidade poética das obras analisadas. Nas palavras de suas organizadoras,

... podemos seguir viagem por entre palavras que pensam a água como lugar da vida e da memória, mas também na sua condição de espaço político marcado por assimetrias e violências históricas. Abrir essa porta [sobre as ondas] nos permite interrogar questões fundamentais da atualidade, endereçando perguntas sobre todo um contingente de significados evocados por esse rico imaginário aquático. São muitas as travessias e os naufrágios. [...] *Vale indagar o que significa narrar as águas hoje, pensando na perspectiva de tantas migrações, da perda de lar, da língua e da cultura. Também urge pensar o sentido da utilização dos recursos naturais entre tantas mudanças climáticas.* [...] não parece gratuita a tarefa de ouvir esses relatos, de colocar nossa sensibilidade em sintonia com os ruídos e os silêncios que a natureza tem produzido (Chiarelli; Saringen, 2023, p. 7-8).

Pois bem: é realmente o próprio da literatura comparada, afinal. Seu fio de ouro se transforma em tecido marinho ele mesmo, a reunir diferentes disciplinas, pensamentos assincrônicos em sua costura: aquedutos éticos que irrigam canais secretos a cada leitor, e permitem civilizações de outra categoria. Como arquipélagos de um dizer humano que quer se ouvir, em terras de partida e em terras de chegada.

## Referências

CHIARELLI, S.; SARTINGEN, K. (orgs.). *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Berlim: Peter Lang, 2023.

FIGUEIREDO, E. “Memórias submersas: o tráfico negreiro como crime fundador da América”. In: CHIARELLI, S.; SARTINGEN, K. (orgs.). *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Berlim: Peter Lang, 2023.

SALOMÃO, S. N. “A presença do mar em *Dom Casmurro*: filigranas machadianas”. In: CHIARELLI, S.; SARTINGEN, K. (orgs.). *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Berlim: Peter Lang, 2023. p. 13.

---

a imagem integra a série ‘Portas ao mar’ e faz parte do projeto Geopoética da água (2017). Tal cena traduz várias das questões discutidas neste volume [...] algo ali resiste. A porta está de pé: não afunda, não se quebra. Na movência da paisagem líquida, ela carrega uma multiplicidade de sentidos que os ensaios aqui presentes evocam”.

<sup>3</sup> No original, “*The Unity is Submarine*”.