



# O eixo e a roda

Temática livre

**O eixo e a roda**

## **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 Sússekkind (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), Letícia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

### **Editores**

Gustavo Silveira Ribeiro

Carolina Serra Azul

### **Secretaria**

Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

### **Editor de Arte**

Emerson Eller

### **Projeto Gráfico**

Stéphanie Paes

### **Revisão**

Gabriel Batista Silva Magela

### **Diagramação**

Gabriel Batista Silva Magela

# O eixo e a roda

FALE  
FACULDADE  
DE LETRAS

UFMG

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 33 | n. 3 | jul.–set. 2024 | 175 p. | e-ISSN 2358-9787



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

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

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

- 7 Apresentação
- 9 “Eu sou o meu perfume”: os fantasmas do Surrealismo e os vapores históricos em Clarice Lispector  
Maura Voltarelli Roque
- 31 Do assassinato do tirano em *Primeiras Estórias*: variações rosianas sobre dois textos políticos de Freud  
Rafael Pansica
- 49 Corpos e casas enfermiços: imagens da decadência em *Repouso* (1949), de Cornélio Penna, e em *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso  
Júlia Mota Silva Costa
- 64 A boca da história morde a cauda do mito: Jacques Derrida e a inscrição brasileira da desconstrução  
Gabriel Martins da Silva
- 83 Organizando cacocs: situação da poesia contemporânea a partir da antologia *Uma alegria estilhaçada*  
João Gabriel Mostazo Lopes
- 97 Das viagens e dos retornos: espaço e homoerotismo em *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire  
Alex Bruno da Silva
- 109 Rio de Janeiro Afro-atlântica: ler a cidade porosa em perspectiva diaspórica  
Luca Fazzini

- 123 Espaço, memória e cultura nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes  
Paulo Cesar Silva de Oliveira
- 140 A potência dos subalternos em *Solitária*, de Eliana Alves Cruz: a diluição do secundarismo no relato de Mabel  
Egberto Guillermo Lima Vital; Antonio Carlos de Melo Magalhães

## Apresentação

O atual número de *O Eixo e a Roda*, de temática livre, apresenta a seus leitores um conjunto de artigos que gravita em torno da literatura brasileira escrita entre o século XX e a contemporaneidade. Os textos que abrem esta edição mobilizam a psicanálise – fundamental forma de pensamento – para refletir sobre a prosa de dois grandes modernistas: Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Em “‘Eu sou o meu perfume’: os fantasmas do Surrealismo e os vapores histéricos em Clarice Lispector”, Maura Voltarelli Roque recupera uma série de formulações teóricas e artísticas em torno dos “fantasmas femininos” e suas capacidades de fundar interessantes formas de expressão, bem como observa a presença dessa tradição, profundamente ligada ao Surrealismo (cujo centenário se completa agora, em 2024), na obra de Clarice Lispector. Assim como no ensaio de Voltarelli, a obra de Sigmund Freud é mobilizada no texto de Rafael Pansica, “Do assassinato do tirano em *Primeiras Estórias*: variações rosianas sobre dois textos políticos de Freud”, em que o autor lê dois contos de Guimarães Rosa à luz de *Totem e Tabu* e *Moisés e o monoteísmo*; Pansica levanta a hipótese de que o autor mineiro trabalha de maneira consciente com tal aparato psicanalítico. Já em “Corpos e casas enfermiços: imagens da decadência em *Repouso* (1949), de Cornélio Penna, e em *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso”, Júlia Mota Silva Costa não sonda apenas os adoecimentos psíquicos das personagens de Penna e Cardoso, mas também observa como as moléstias físicas que passam os romances associam-se, como imagens, à representação da decadência de tradicionais famílias mineiras.

O bloco seguinte conta com dois textos que podemos qualificar como metacríticos, já que se debruçam sobre materiais preponderantemente teóricos. Em “A boca da história morde a cauda do mito: Jacques Derrida e a inscrição brasileira da desconstrução”, Gabriel Martins da Silva organiza a trajetória intelectual (e, em certo sentido, biográfica) de Silviano Santiago, comentando os modos originais pelos quais o crítico mineiro mobiliza em contexto brasileiro determinado instrumental teórico formulado, sobretudo, da França; e em “Organizando



cados: situação da poesia contemporânea a partir da antologia *Uma alegria estilhaçada*” João Gabriel Mostazo Lopes realiza o mapeamento de um mapeamento, ao analisar os critérios críticos e pressupostos teóricos mobilizados na antologia *Uma alegria estilhaçada*, organizada por Gustavo Silveira Ribeiro. Ao pensar a respeito do trabalho de outro crítico, Mostazo acaba por tecer suas próprias considerações acerca da produção poética contemporânea.

O último bloco de textos volta-se para as formas da prosa e do romance contemporâneos, com destaque para o estudo dos espaços das narrativas e suas relações com questões de gênero e classe, bem como com questões raciais, índice de que a herança de séculos de escravidão continua a integrar, infelizmente, as relações de trabalho e a sociabilidade brasileiras, inscrevendo-se também nas formas artísticas. A questão *queer* está no cerne do texto de Alex Bruno da Silva, “Das viagens e dos retornos: espaço e homoerotismo em *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire”, em que o autor acompanha os deslocamentos de um narrador entre sertão e metrópole e as consequentes indagações subjetivas engendradas por tais deslocamentos. Em “Rio de Janeiro Afro-atlântica: ler a cidade porosa em perspectiva diaspórica”, Luca Fazzini investiga a estruturação do espaço nas obras de Geovani Martins e Luiz Antonio Simas, de modo a analisar a representação da cidade e como nela se inscrevem “trânsitos oceânicos característicos da colonização e da escravidão”. Uma gama de questões similares é mobilizada por Paulo Cesar Silva de Oliveira em “Espaço, memória e cultura nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes”, em que o autor estuda a configuração dos espaços periféricos nas obras de Lins e Lopes.

O número se encerra com o artigo “A potência dos subalternos em *Solitária*, de Eliana Alves Cruz: a diluição do secundarismo no relato de Mabel”, de Egberto Guillermo Lima Vital, em que o autor analisa as possíveis mudanças ocorridas contemporaneamente na forma romance a partir do tratamento dado pela autora Eliana Alves Cruz aos personagens secundários. Vale destacar que se muitos artigos aqui presentes apontam, a partir de análises das formas literárias, para problemas existentes na sociedade brasileira, os estudos não deixam de indicar a necessidade de alteração da ordem social vigente por parte dos oprimidos.

Boa leitura!

*Setembro de 2024*

Carolina Serra Azul Guimarães  
Gustavo Silveira Ribeiro

# “Eu sou o meu perfume”: os fantasmas do Surrealismo e os vapores histéricos em Clarice Lispector

## *“I am my perfume”: the ghosts of Surrealism and hysterical vapors in Clarice Lispector*

**Maura Voltarelli Roque**

Universidade Estadual de Campinas

(UNICAMP) | Campinas | SP | BR

ma\_voltarelli@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

**Resumo:** A partir da presença, sobretudo no Primeiro Manifesto do Surrealismo, dos fantasmas femininos em movimento, convertidos em uma força ou pulsão erótica de criação poética, e encarnados em figuras errantes e inapreensíveis como Nadja ou mesmo a Elisa, de Arcano 17, passando pela inscrição e, sobretudo, a decomposição do movimento de tais enigmas moventes ou fluxos de desejo nas cronofotografias do inventor francês Étienne-Jules Marey, este artigo, de perfil ensaístico, tem como objetivo, valendo-se do método da montagem e da sugestão, construir uma relação entre os vaporosos fantasmas do Surrealismo, e mesmo aqueles que escapam das curvas e “caudas visuais” de Marey, e o perfume enquanto um modo de intensificação da existência, tal como ele aparece em alguns textos de Clarice Lispector, a guardar um segredo inviolável ligado ao feminino e sua sedução de morte. Essa relação passa pela imagem das histéricas, aqui resgatadas, também chamadas de “vaporosas” no século XVIII. A mudança de paradigma em relação à histeria, vista não mais como uma patologia, mas como um “meio supremo de expressão”, conforme os surrealistas e seus comentaristas a conceberam, deslocando-a para a esfera artística e literária, é decisiva para traçar, ou melhor, esfumçar os contornos de nossa conclusão que reconhece na ambígua Lóri, e mesmo em outras personagens claricianas, uma histérica a evocar a beleza explosiva-fixa de Nadja, fazendo-se rainha egípcia perfumada, anacrônica vaporosa a se confundir com o seu perfume, inebriando-nos com o mistério da sua dor, mas também do seu voo para além da morte.

**Palavras-chaves:** Clarice Lispector; Surrealismo; histeria; fantasma.



**Abstract:** Starting from the presence, especially in the First Manifest of Surrealism, of female ghosts in movement, converted into a force or erotic pulse of poetic creation, and incarnated in wandering and inapprehensible figures such as Nadja or Elisa, from *Arcano 17*, passing through the inscription and, above all, the decomposition of the movement of these moving enigmas or flows of desire in the chronophotographs of the French inventor Étienne-Jules Marey, this article, with an essayistic profile, aims, using the method of montage and suggestion, to construct a relationship between the vaporous ghosts of Surrealism, and even those that escape from Marey's curves and "visual tails", and the perfume as a intensification of existence, as it appears in some texts by Clarice Lispector, guarding an inviolable secret linked to the feminine and its seduction of death. This relationship goes through the image of hysterics, rescued here, also called "vaporous" in the 18th century. The change of paradigm in relation to hysteria, seen no longer as a pathology, but as a "supreme means of expression", as the surrealists and their commentators conceived it, moving it to the artistic and literary sphere, is decisive to draw, or better, to smoky the contours of our conclusion that recognizes in the ambiguous Lóri, and in other Clarice characters, a hysteric evoking the explosive-fixed beauty of Nadja, making herself a perfumed egyptian queen, an anachronistic vaporous confused with her perfume, numbing us with the mystery of her pain, but also of her flight beyond death.

**Keywords:** Clarice Lispector; Surrealism; hysteria; ghost.

[...], em que o Beijo sublima, as Volúpias encandecem, e se demonstra gloriosa, "*urbi et orbe*", a subtil força do *Odor di Fêmia*, como escrevem os italianos.

"Carta pras Icamiabas", *Macunaíma*  
Mário de Andrade

Os fantasmas femininos possuem uma longa tradição na iconografia e na literatura ocidental. De Ofélia, célebre fantasma da submersão de cujo corpo ausente restaram as flores a flutuar na superfície líquida, passando pelas etéreas, vaporosas e, em alguns casos, assombradas heroínas românticas, sem esquecer Beatriz, a amada impossível de Dante, ofuscado objeto de desejo desde sempre perdido, o fantasma do feminino enquanto um perigoso, obscuro

e inesgotável signo de desejo se converteu em um *topos* na cultura medieval, onde o amor por uma *imago*, “objeto de algum modo *irreal*, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da falta” (Agamben, 2012, p. 60), rouba a cena e se impõe de maneira expressiva.

Em *Estâncias* (2007), Agamben recorre ao mito de Narciso para dizer da *longue durée* que possui o clássico tema do enamoramento por uma sombra, esse estranho amor que se cultiva por uma imagem e que, não raro, se faz maior do que nós.

estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da libido no eu, que acabamos esquecendo que [...] no mito o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real (Agamben, 2007, p. 147).

A imaginação, lugar ambíguo e reduto de todas as imagens, não poderia deixar de ocupar uma posição privilegiada na cultura medieval que produziu toda sorte de lendas, monstros e superstições, pois nas névoas do imaginário, sublinha Agamben, “mora o fantasma que é o verdadeiro objeto do amor” (2007, p. 149). Em outro momento, ele acrescenta: “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer” (Agamben, 2007, p. 133).

Neste sentido, os fantasmas, sejam eles signos de desejo ou apenas das longas ausências, da vida que insiste nas bordas da morte, habitam o espaço móvel, ilimitado e vago da imaginação. A imaginação resta como o lugar por excelência dos fantasmas.

Ninguém imaginaria que era um fantasma. Porque ela era bonita demais, suave demais, resplandecente. Uma aparição não tem calor, é um lençol frio, um tecido, uma sombra inquietante. Ela, no entanto, nos deslumbrava. Deveríamos ter desconfiado. Que poder tinha para nos encantar tanto, nos arrebatara, nos dar tanto prazer? Tínhamos caído numa armadilha, a ponto de não percebermos que ela estava morta havia muito tempo. Na verdade, Marilyn Monroe não estava completamente morta, só um pouco, em alguns momentos um pouco mais. Fazendo nascer em nós um sentimento delicioso, seu charme impedia-nos de compreender que não é necessário estar morto para não viver (Cyrułnik, 2005, p. 1 e 2).

Os fantasmas femininos enquanto sopros moventes de fascinação se converteram em uma força ou *pulsão erótica de criação poética* na deflagração da “vaga de sonhos”, para lembrar o título da obra de Louis Aragon, que foi o Surrealismo. Talvez possamos dizer que a força ou fluxo principal a atravessar, sobretudo, o Primeiro Manifesto do Surrealismo, à maneira de um rio subterrâneo que, em instantes de choque ou tensão imprevista, acorre à superfície, seja, justamente, aquela da imaginação. Mas não se trata de uma imaginação que se opõe ao real, e sim de uma imaginação que altera o seu aspecto mais imediato e previsível, abrindo acidentes que expõem, numa dialética da superfície dos fenômenos e de seus abismos a se confundir com as profundidades psíquicas, o avesso do real, sua *forma informe*, seu aspecto de encenação, de ficção, onde talvez esteja sua verdade fundamental porque precária e paradoxal.

É assim que no prefácio à reimpressão do Manifesto, de 1929, André Breton evoca os “caprichos da imaginação que faz por si só as coisas reais”, e complementa: [...] “há um mundo, um mundo irresistível de fantasmas, de realizações de hipóteses, de apostas perdidas e de

mentiras das quais uma exploração rápida me dissuade em fazer a menor correção a essa obra” (Breton, 1972, p. 10 – tradução própria<sup>1</sup>).

A imaginação, essa “faculdade quase divina” que Baudelaire sublinha em um de seus textos sobre Edgar Allan Poe, a única que percebe, fora dos métodos filosóficos, as “relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (Baudelaire, 2023, p. 522) é colocada na ordem do dia pelos surrealistas enquanto uma potência de abertura às profundidades insondáveis do inconsciente.

A imaginação está talvez no ponto de retomar os seus direitos. Se as profundezas do nosso espírito guardam estranhas forças capazes de aumentar aquelas da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las, a captá-las de início, para submetê-las em seguida, se houver lugar, ao controle da nossa razão. [...] nenhum meio foi designado a priori para a realização dessa empreitada, que até nova ordem pode passar por ser muito mais um recurso dos poetas que dos pensadores [...] (Breton, 1972, p. 21 – tradução própria).<sup>2</sup>

O Primeiro Manifesto do Surrealismo convoca o leitor para uma espécie de festa dionisíaca, ao mencionar as alegrias primitivas e selvagens da possessão experimentadas a partir de um estado de transe (erótico) do real pelo sonho e arma uma *constelação de desejo e mundo*, onde o mais íntimo não se opõe ao público, onde o gesto erótico é imediatamente político no desvario do enlace do outro.

Eu creio na resolução futura desses dois estados, em aparência tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, em um tipo de realidade absoluta, de *surrealité*, se podemos assim dizer. É a essa conquista que me lanço, certo de não a alcançar, mas demasiado insaciado da minha morte para não suportar um pouco as alegrias de uma tal possessão (Breton, 1972, p. 24 – tradução própria)<sup>3</sup>.

Sente-se no rosto o “sopro do maravilhoso”, como anota Breton, a animar e inquietar a história do homem e de seus objetos artísticos, quase uma variação da *brise imaginaire* das ninfas – vento-tempestade a um só tempo de desejo e morte. “Trata-se de remontar às fontes da imaginação poética e, sobretudo, daí permanecer” (Breton, 1972, p. 28 – tradução própria<sup>4</sup>).

É importante lembrar o gesto esboçado por Walter Benjamin no seu célebre texto “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, no qual ele lançou as bases de

<sup>1</sup> “[...] il y a un monde, un monde irrévissible de phantasmes, de réalisations d’hypothèses, de paris perdus et de mensonges dont une exploration rapide me dissuade d’apporter la moindre correction à cet ouvrage.”

<sup>2</sup> “L’imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d’étranges forces capables d’augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d’abord, pour les soumettre ensuite, s’il y a lieu au contrôle de notre raison. Aucun moyen n’est désigné a priori pour le conduite de cette entreprise, que jusqu’à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants [...]”

<sup>3</sup> “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surrealité*, si l’on peut ainsi dire. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mas trop insoucieux de ma mort pour ne pas supporter un peu les joies d’une telle possession.”

<sup>4</sup> “Il s’agit de remonter aux sources de l’imagination poétique, et, qui plus est, de s’y tenir.”

uma *política poética*<sup>5</sup> ou do desejo e do sonho (pela via aberta do inconsciente) como categorias eminentemente políticas, fundadas na relação com o outro e, a partir dessa relação, na potência transformadora do real. Enquanto um fenômeno ao mesmo tempo poético e político, imaginativo e possível, o Surrealismo tornaria visível *a outra beleza*, aquela das energias revolucionárias latentes nas coisas do mundo, em certos objetos antigos que trazem em si a espessura do tempo, beleza erótica e arqueológica cristalizada em Nadja, a “esfinge demônica” de André Breton, talvez o mais célebre entre os fantasmas femininos do Surrealismo.

[...] aquela verdadeira esfinge sob as formas de uma jovem encantadora indo de uma calçada à outra a interrogar os passantes, essa esfinge que nos havia poupado um após outro e, à procura dela, tivemos que correr ao longo de todas as linhas que, mesmo muito caprichosamente, pudessem ligar esses pontos [...] Nadja, que atirara uma aba da capa sobre o ombro, dá-se, com impressionante facilidade, ares de Demônio, tal como aparece nas gravuras românticas [...] Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem momentaneamente fixar, mas em caso algum submeter. [...] como um homem aterrado aos pés da Esfinge. Vi seus olhos de avança se *abrirem* de manhã para um mundo em que as batidas de asas da esperança imensa pouco se distinguiam dos ruídos do terror, [...] disposta, com medo de ser mal apreendida, a não se deixar jamais enlaçar: nem dinâmica, nem estática, vejo a beleza como te vi (Breton, 2022, p. 61, 81, 88 e 132).

De graça aérea – antiga, amaldiçoada, fugitiva – em Nadja se imprime a beleza convulsiva, tal como era entendida pelos surrealistas. Tal beleza transborda na fratura de seus polos antitéticos, no embate incontornável a toda imagem, nem dinâmica, nem estática, nem pura, nem totalmente maculada, *a beleza transformada pelos surrealistas um modo de pensamento dialético*, um enigma ou constelação cristalizado na clivagem de todas as faces dessa esfinge vaporosa (porque espírito do ar) e impenetrável.

O fantasma feminino, imortalizado em Nadja, mas também na visionária e enevoadada mulher-estrela que é Elisa, de *Arcano 17* (1986), a “flor-que-perfuma” (Breton, 1986, p. 22), velha cigana perdida e reencontrada em fluxos que se renovam ao infinito até desaguar nos seus “olhos de fim de tempestade”, assombra as linhas do Primeiro Manifesto do Surrealismo em uma espécie de voo onírico. Em um movimento próximo ao que se desenha em *Arcano 17*, trata-se, no Manifesto, de uma mulher que se faz da mesma matéria que os sonhos. Uma estrela? Em todo caso, Vênus, a “rainha das Ninfas”, como disse Giorgio Agamben (2012), aquela que conduz a um paraíso que é também um inferno, a alturas que são quedas vertiginosas, abrindo um indevassável “fundo de noite”<sup>6</sup>, para lembrar Georges Bataille e sua *Madame Edwarda*; todas elas íntimas do que o sonho possui de visionário e indestrutível enquanto realização dos nossos mais inconfessados desejos.

*tal mulher tem um efeito sobre ele.* Que efeito, ele seria mesmo incapaz de dizê-lo [...] Esta ideia, esta mulher o atormenta [...] Ela tem por ação isolá-lo um segundo da sua dissolução e abandoná-lo ao céu, no belo precipício que ele pode ser, que ele é

<sup>5</sup> “Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez – em outras palavras: uma política poética?” (Benjamin, 1993, p. 33).

<sup>6</sup> “Nós não sabemos nada e nós estamos no fundo da noite.” (“*Nous ne savons rien et nous sommes dans le fond de la nuit*”) (Bataille, 2021, p. 14).

[...] Quem me diz que o ângulo sob o qual se apresenta essa ideia que o toca, o que ele ama no olhar dessa mulher não é precisamente o que o prende ao seu sonho [...]? (Breton, 1972, p. 23 e 24 – tradução própria).<sup>7</sup>

Entre a ironia dos “*savoir faire*” surrealistas, Breton não hesita em dizer: “Para fazê-lo bem, ver uma mulher que passa na rua”<sup>8</sup> (1972, p. 41 – tradução própria), jogando com algo como uma “escrita da passante baudelairiana” ou uma escritura-Ninfa que não é outra coisa senão uma escritura-fantasma. É neste sentido que os *femininos fantasmas em movimento* se tornam um modelo ou uma imagem do pensamento surrealista, particularmente, de sua espécie de escrita da fumaça. Escrita que se concebe “contra a morte” porque os fantasmas ou enigmas moventes de desejo vivem de dentro e *apesar da morte* em um uso surrealista, isto é, intensificado e histérico da linguagem em que a palavra-estrela, essencial aos surrealistas porque abre e subverte mundos, se descobre no seu lugar fundamental, aquele que é, não por acaso, o refúgio de todos os fantasmas: a *Memória*.

Essa escrita da fumaça a perseguir os fantasmas eróticos nos transporta para um contexto de experimentação e estudo do movimento que exerceu expressiva influência em algumas vertentes do Surrealismo. Pensamos nas cronofotografias daquele que é considerado um dos pioneiros da fotografia e do cinema, o inventor francês Étienne-Jules Marey.

Fig. 01. Etienne-Jules Marey, *Prisma triangular apresentando uma das suas bases à corrente de ar*, quarta e última versão da máquina de fumaça equipada com 57 canais (1901) Paris: Cinémathèque française



As volutas de fumaça como metáfora dos corpos femininos em movimento foram as protagonistas do estudo de Georges Didi-Huberman e Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. As inquietantes imagens produzidas por Marey se revelam tão reais quanto sobrenaturais, tão exatas quanto flutuantes, se pensam e se constroem

<sup>7</sup> “Telle femme lui fait de l’effet. Quel effet, il serait bien incapable de le dire [...] Cette idée, cette femme le trouble [...] Elle a pour action de l’isoler une seconde de son dissolvant et de le déposer au ciel, en beau précipité qui il peut être, qu’il est [...] Qui me dit que l’angle sous lequel se présente cette idée qui le touche, ce qu’il aime dans l’œil de cette femme n’est pas précisément ce qui le rattache à son rêve.”

<sup>8</sup> “Pour se bien faire voir d’une femme qui passe dans la rue.”

racionalmente, mas se surpreendem assombradas. De dentro da zona de instabilidade na qual elas se suspendem, tais imagens, ao integrar o que é fluido e mutável, *tocam os fantasmas*.

Atraído, como outrora também o foi Leonardo Da Vinci, pelo *mouvement de toute chose*, Étienne-Jules Marey pertenceria a essa sorte de estudiosos que “abrem o mundo físico às perspectivas até então inconcebíveis ou imaginadas somente na ordem metafísica”, cuja obra possui a rara capacidade de “maravilhar o saber”, não pela descoberta de coisas e organismos novos, “mas pela observação renovada dos movimentos mais simples, os menos estranhos, que as coisas realizam (girar, tombar, vibrar), ou os organismos (caminhar, nadar, voar)” (Didi-Huberman, 2004, p. 184 – tradução própria<sup>9</sup>).

Podemos dizer que as imagens espectrais de Marey ao abrir o lugar instável dos fantasmas, suspendem-se em um limiar na qual as fronteiras entre o físico e o psíquico se encontram enevoadas, levando consigo outras como aquelas do visível e do invisível, da superfície e do abismo, do racional e do patético, do real e do desejo, a esfera do que é público e aquela, sempre mais desviante, da intimidade, *logos* e *eros*, ou ainda, Apolo e Dionísio, o “deus fluvial” e a “ninfa maníaca”, os dois polos entre os quais se debate toda cultura ocidental, para lembrar os termos de Aby Warburg.

O retardar e a manipulação do tempo nas cronofotografias de Marey produzem os fantasmas e estes últimos, por sua vez, suspendem o tempo, ou melhor, criam uma outra temporalidade. Está em funcionamento nas imagens experimentais de Marey, ou, dito de outro modo, na heurística do seu saber a um só tempo racional e sensível, uma “turbulência figurativa” que parece explodir a curva e desconstruir o aspecto, produzindo uma *memória do movimento*, o que Didi-Huberman chamou “*la traîne de toute chose*”, algo como a cauda de um cometa, uma cabeleira ou veste de Ninfa em fuga.

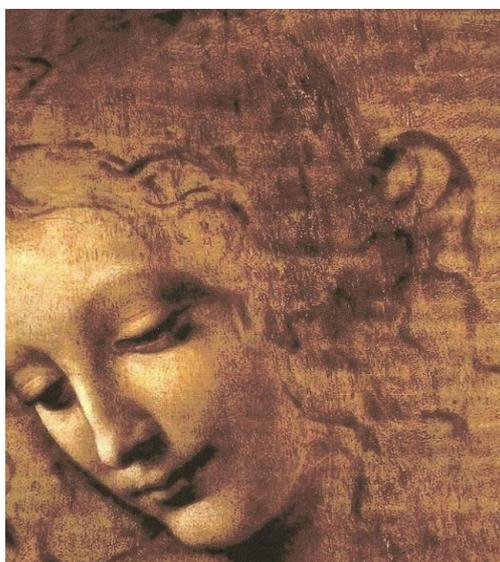


Fig. 02 Leonardo da Vinci, *Cabeça de mulher*, cerca de 1508, detalhe Galeria Nacional de Parma



Fig. 03. Sandro Botticelli, *A Primavera*, por volta de 1482-1485, detalhe Florença: Galeria de Uffizi

<sup>9</sup> “ouvrent le monde physique à des perspectives jusque-là inconcevables ou imaginées seulement dans l'ordre métaphysique [...], entendons par là une capacité à émerveiller le savoir, non par la découverte de choses ou d'organismes nouveaux [...] mais par l'observation renouvelée des mouvements le plus simples, les moins étranges, qu'effectuent les choses (tourner, tomber, vibrer) ou les organismes (marcher, nager, voler).”

Do esvoaçar do tempo resta um sopro, um perfume. No “rastros visual”, o movimento esculpe sua memória, “os restos ainda vibrantes das suas passagens precedentes: *virtualidades tornadas visibilidades* sobre toda superfície (proliferante por isso, complexa, confusa) da imagem” (Didi-Huberman, 2004, p. 243 – tradução própria).<sup>10</sup>

Em diálogo com Bergson, Didi-Huberman lembra a reflexão desse último em *L'Évolution créatrice* a respeito da “franja indecisa das coisas que se perde na noite”, sugerindo que produzir a imagem de um movimento com sua “cauda” é introduzir a *durée* no gesto, como a espessura no tempo, e aceitar que qualquer coisa do aspecto de um corpo móvel resta como perdida.

Talvez, a palavra a não perder de vista diante do instável território dos fantasmas aberto pelas imagens de Marey seja *fluxo*, o fluxo do desejo a ditar o ritmo intermitente da avalanche de imagens vindas do inconsciente às quais é preciso dar uma forma, ela mesma assombrada por dentro; isso porque o modelo da cauda, do “trem visual”, pode ser encontrado em uma certa relação da forma e do fluxo que nos abre para as *geometrias moventes*, tão caras ao pensamento das vanguardas do século XX. “É ainda um fluxo, um contínuo sem rupturas, sem cortes, sem grades colocadas pelas palavras [...] Haverá, então, no fio dessas imagens, a geometria e o informe, a previsão e o imprevisível, o sistema e a intuição” (Didi-Huberman, 2004, p. 321, p. 260 e 262 – tradução própria<sup>11</sup>). Diante das experimentações do movimento feitas por Marey, a noção poética de método, pensada por Paul Valéry a partir de Leonardo Da Vinci, ganha uma significação ainda mais expressiva. Entre volutas de ar e turbilhões de água, o método surpreende-se instável como uma dança de todas as coisas.

É importante lembrar que no contexto da “dança de véus” executada pela natureza no século XIX diante da ciência – pensamos na efusão dionisíaca dos anos *fin de siècle* que se deixava ver na dança pagã e primaveril à la Botticelli de Isadora Duncan, nos balés sacrificiais de Mary Wigman, no abandono extático do fauno selvagem de Nijinski após a fuga da ninfa, no borboletear onírico de Loïe Fuller, etc.<sup>12</sup> – o gesto se emancipa do ideal físico, puramente científico (fisionômico) “e se vê interrogado na sua *dimensão sintomal*, desde o ‘pavonear’ da

<sup>10</sup> “*les restes encore vibrants de ses passages précédents: virtualités devenues visualité sur toute la surface (proliférante pour cela, complexe, confuse) de l'image.*”

<sup>11</sup> “*C'est encore un flux, un continu sans ruptures, sans découpes, sans grilles mises par les mots [...] Il y aura donc, au fil de ces images, et la géométrie et l'informe, et la prévision et l'imprévisible, et le système et l'intuition [...]*”

<sup>12</sup> No contexto literário brasileiro e latino-americano, quem melhor mapeou o alcance desse borboletear fantasmal do *fin de siècle* foi o crítico Raul Antelo. Em um texto sobre Machado de Assis (2009), que muito antes dos autores da nossa virada de século marcadamente simbolista, mas não só, já escrevia versos endereçados às *Falenas*, borboletas noturnas que atraídas pela luz estão, ao mesmo tempo, tão próximas da morte, Raul Antelo anota: “As dançarinas inspiradas por Isadora Duncan eram legião em 1900. João do Rio elogia o borboletear de Maud Allan ou Tamara Karsavina (“Apologia da dança”, Sésamo, 1917). Arthur Azevedo [...] descreve, já em 1894, a estréia de Emilie D'Armoy, discípula e imitadora de Loie Fuller, quem, embrulhada em panos, entrava em cena para “os raios de luz elétrica a ilumina(re)m de verde, azul, amarelo e roxo, no seu amplo vestido, que se estende quando ela se agita, fazendo ondulações na serpentina, vagas no açafate, azas na borboleta”. Alguns anos depois, o mesmo Arthur confessaria ter assistido o Animatógrafo Super Lumière, até ficar entontecido pelas imagens, sobretudo, “as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela” (O Paiz, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897). E outro tanto ainda se lê, em 1904, na elegante—e visual—revista Kosmos, quando, enfim, da visita da autêntica Loie Fuller. Um dos sucessos da dançarina norte-americana era “Entre as borboletas”, quando ela dançava como uma falena, encantando platéias por toda a América latina, como atesta Gómez Carrillo, que lhe dedica um retrato em *O livro das mulheres* (1919)” (Antelo, 2009).

histeria em Charcot, até a marcha da Gradiva, em Freud, passando pela dança e a ‘fórmula patética’ da *Ninfa* em Aby Warburg” (Didi-Huberman, 2004, p. 287 – tradução própria).<sup>13</sup>

Esse movimento de abertura pelo sintoma no qual a razão se descobre diante de seus fantasmas e abismos, nos traz à lembrança outra presença marcante que roubou a cena no contexto daquela “dança de véus” de que falávamos acima: a de Salomé, o símbolo máximo do feminino emancipado e livre que emerge nos anos *fin de siècle*, cujo corpo em movimento é o cristal clivado da própria beleza como potência de um feminino arrasador. O caráter trágico da dança de Salomé reforça a desestabilização dos pressupostos racionais e da pretensa objetividade científica da época, não para anulá-los ou negá-los, mas para confrontá-los com os seus limites impensáveis e os seus avessos, sua escuridão ou, simplesmente, sua atração (não raro maldita ou abjeta) de morte. Lemos no interessante estudo *Salomé – danse et décadence* (2003), de Helen Bieri Thomson e Céline Eidenbenz.

Nas representações do fim do século XIX, Salomé se solta pouco a pouco da iconografia religiosa para se tornar a encarnação perfeita da femme fatale. Não mais sendo percebida como o inocente instrumento de sua mãe Hérodiade, ela é a partir de então considerada como uma feminilidade perversa e muito consciente dos seus charmes. Ainda mais fascinante depois do ‘drama em um ato’ de Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), a dançarina inspira tanto os escritores quanto os músicos e os artistas da virada do século (Thomson e Eidenbenz, 2003, p. 06 – tradução própria).<sup>14</sup>

“A irresistível fascinação” de Salomé, expressão de Joris-Karl Huysmans para dizer da exuberante e feérica *Salomé*, de Gustave Moreau, à qual sucumbe o herói do seu romance *À rebours* (1884), contamina diversas variações do tema nas diferentes artes. Entre as mais célebres, temos a *Hérodiade*, do poema inacabado de Mallarmé, “devorada de angústias”, aquela pueril da novela *Hérodias* (1877) ou a *Salammbô*, de Gustave Flaubert, ou aquela de Jules Laforgue (*Moralités légendaires*, 1886) e Paul Heyse (*Merlin*, 1892) que se valem da narrativa bíblica para descrever a dançarina como uma “alienada nas fronteiras da histeria” (Huysmans, 2003, p. 06 – tradução própria)<sup>15</sup> em uma sugestiva aproximação de Salomé e das histéricas que, diga-se de passagem, terão um destaque na cena artística e literária do século XX.

O mundo da ópera também conheceu inúmeras encarnações de Salomé, como a obra de Richard Strauss, *Salomé* (1905); e, quanto à dança, como lembra Céline Eidenbenz, “a celebridade de dançarinas e atrizes é então frequentemente garantida pela interpretação do papel da filha de Hérodiade: foi o caso para Loïe Fuller, Ida Rubinstein e Maud Allen, que desencadeiam um verdadeiro entusiasmo pela Salomé da cena” (Eidenbenz, 2003, p. 6 e 7 – tradução própria).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “et se voit interrogé dans sa dimension symptomale, depuis la ‘pavane’ de l’hystérique chez Charcot jusqu’à la démarche de Gradiva chez Freud, en passant par la danse et la ‘formule pathétique de Ninfa chez Aby Warburg.”

<sup>14</sup> “Dans les représentations de la fin du XIXe siècle, Salomé se dégage peu à peu de l’iconographie religieuse pour devenir l’incarnation parfaite de la femme fatale. N’étant plus perçue comme l’innocent instrument de sa mère Hérodiade, elle est désormais considérée comme une féminité perverse et bien consciente de ses charmes. Plus fascinante encore depuis le ‘drame en un acte’ d’Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), la danseuse inspire aussi bien les écrivains que les musiciens et les artistes du tournant du siècle.”

<sup>15</sup> “aliéné aux frontières de l’hystérie”

<sup>16</sup> “la célébrité des danseuses et des actrices est alors souvent garantie par l’interprétation du rôle de la fille d’Hérodiade: ce fut le cas pour Loïe Fuller, Ida Rubinstein et Maud Allen, qui déclenchèrent un véritable engouement pour la Salomé de la scène.”

Fig. 04. Gustave Moreau, detalhe do desenho *Salomé*

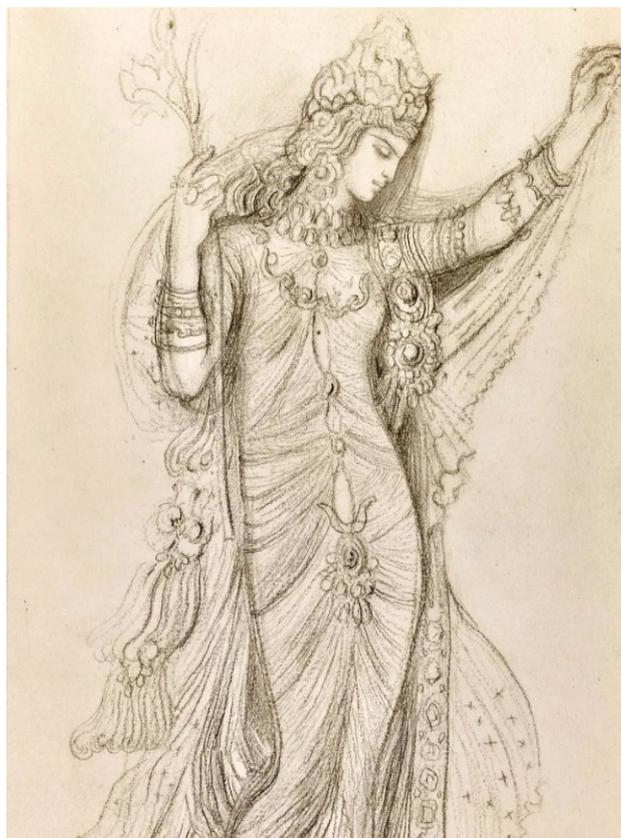


Foto: © RMN-Grand Palais / Tony Querrec

Em toda essa coreografia demencial de sedução e morte, o que ocorre ao primeiro plano é o *eros da matéria*, como diz Didi-Huberman, não a forma fixa, acabada, mas o acidente da forma, o ruído do movimento, o *drapeado do fenômeno*, sua vocação a toda sorte de impurezas e turbulências. Trata-se de colocar em crise o aspecto das coisas, gesto caro a alguns dos mais importantes artistas de vanguarda do século XX, como Marcel Duchamp e Man Ray. A propósito de Duchamp, que leu Marey e igualmente explorou o movimento e sua decomposição em se tratando dos seres e objetos, Didi-Huberman chama nossa atenção para algo como a descoberta de um movimento dentro da geometria na obra de Duchamp, fazendo menção não apenas à ninfa fantasmática que desce as escadas em uma de suas obras mais célebres, como também ao tombar dessa imagem na modernidade, sua atração pela decomposição e pelo informe – variação da dialética *dança x decadência* de Salomé ou do ritmo entorpecente do *danser x danger* que seu bailado imemorial convoca. “Os pés da sua ‘ninha’ mais famosa – o *Nu descendant un escalier* de 1912 – não são reduzidos à cauda geometrizada de um movimento que a um só tempo se decompõe e se imbrica?” (Didi-Huberman, 2004, p. 301 – tradução própria).<sup>17</sup>

Convém não esquecer que é uma outra geometria que está em questão para Duchamp, mais instável, aberta, desmontada, uma geometria sobredeterminada como os sonhos, orgânica e vital, *geometria das flores* no seu tombar impuro e trágico, como dizia Bataille (2018), da vida em movimento que não cessa de interrogar a si mesma, desintegrando-se e recriando-se *ad infinitum*.

<sup>17</sup> “Les pieds de sa ‘nymphé’ la plus fameuse – le *Nu descendant un escalier* de 1912 – ne sont-ils pas réduits à la traîne géométrisée d’un mouvement qui se décompose et s’imbrique tout à la fois?”

A improvável e sintomática geometria de Étienne-Jules Marey, assim como suas “máquinas de sonho”, antecipam e preparam o que será o experimentalismo surrealista, sobretudo, quando pensamos na convivência deste último com todo um imaginário científico essencial ao estudo dos fluxos e ruídos do movimento realizado por Marey.

Nas primeiras páginas de sua primeira edição, *La Révolution surréaliste* exibia uma fotografia de Man Ray, intitulada *Retour à la raison* ilustrando os ‘sonhos’ assinalados por André Breton: é um admirável nu feminino ondulante [...] à medida que ele apresenta sobre a pele algo como uma cronofotografia dos fluxos do desejo...Alhures, pode-se descobrir outros drapeados, outras decomposições do movimento e outras caudas visuais atribuídas a Man Ray [...] (Didi-Huberman, 2004, p. 305 – tradução própria).<sup>18</sup>

Fig. 05. Man Ray, *Le Retour à la Raison*, 1923

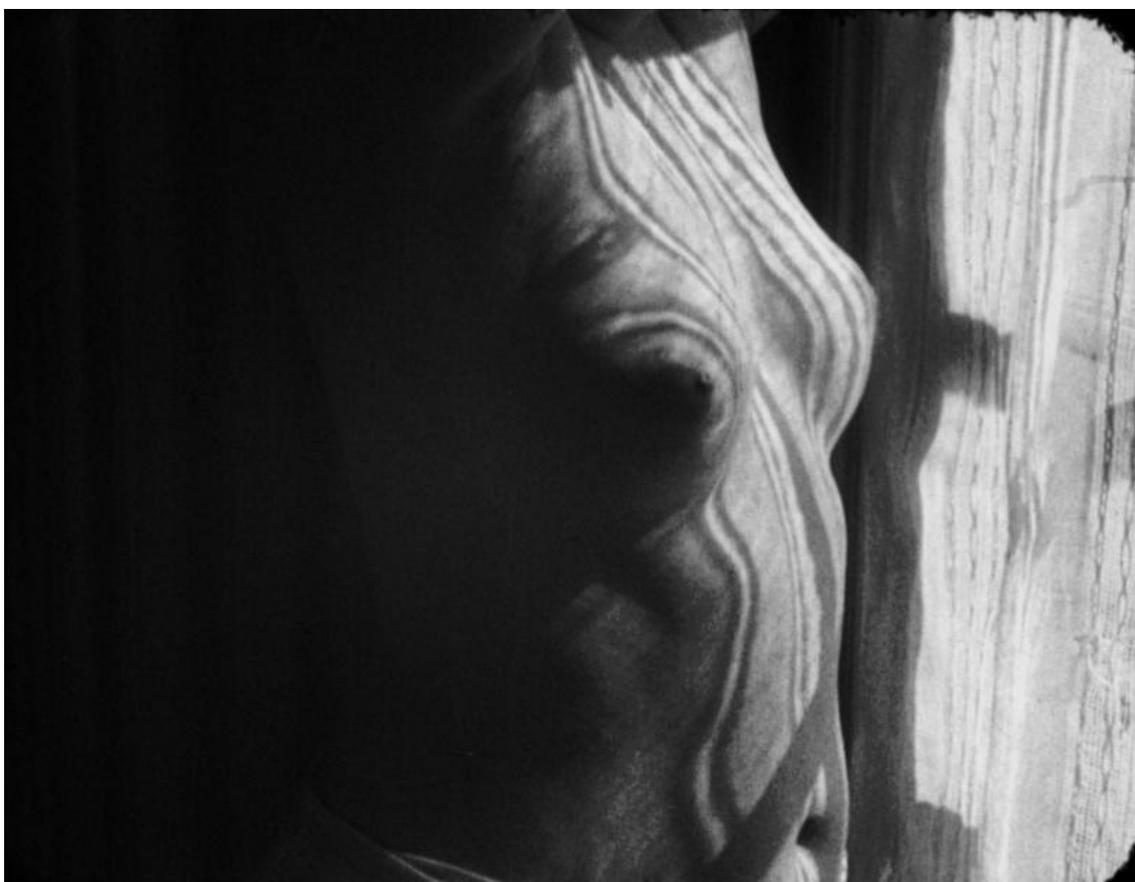


Foto: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hervé Véronèse/Dist. GrandPalaisRmn

<sup>18</sup> “Aux toutes premières pages de sa première livraison, *La Révolution surréaliste* exhibait une photographie de Man Ray, intitulée *Retour à la raison* quoique illustrant des «rêves» signés André Breton: c’est un admirable nu féminin ondulatoire, si j’ose dire, en ce qu’il présente sur sa peau comme une chronophotographie des effluves du désir...Ailleurs, on pouvait découvrir d’autres draperies, d’autres décompositions du mouvement et d’autres traînes visuelles dues à Man Ray [...]”

Didi-Huberman lembra o quanto as imagens surrealistas de Man Ray, por exemplo, devem à invenção das geometrias não euclidianas e não deixa de dizer como a *beleza explosiva-fixa* de Nadja teve sua inscrição paradoxal afirmada nas curvas espectrais de Marey, nos seus vapores tão etéreos quanto exatos.

Finalmente, automatismo da inscrição e inscrição do movimento irão juntos contribuir com essa 'crise do objeto' da qual André Breton reivindicava as consequências últimas. Ora, é flagrante que esta 'crise' tenha sido, pelo poeta, situada ao mesmo tempo no fronte da arte – o surrealismo inquietando todas nossas certezas sobre a representação – e sobre aquele da ciência [...] inquietando todas nossas certezas sobre o próprio real (Didi-Huberman, 2004, p. 307 – tradução própria).<sup>19</sup>

Os surrealistas compreenderam que “o movimento é mais real que a imobilidade, as transformações mais reais que as formas” (Didi-Huberman, 2004, p. 312 – tradução própria<sup>20</sup>), o que eles desejaram saber, escreve Didi-Huberman, “é como dança o mundo” e assim tornar visível a vertigem dos seres, dos espaços e dos objetos artísticos em sua consequente confusão de fronteiras.

Tornar visível a dança do mundo e das imagens é, antes de tudo, perseguir os ritmos; o método experimental de Marey e, guardadas as proporções, aquele que será o surrealista, explora uma *rítmica dos fantasmas*. Neste sentido, longe de abstrações vazias, o fantasma ou o lugar da ausência que se instala no centro de toda imagem (repondo, ainda uma vez, os vínculos antropológicos entre imagem e morte), pode ser pensado, desdobrado, complexificado como um “acontecimento concreto e *sopro de ar* mais do que como estrutura abstrata e *lugar vazio*” (Didi-Huberman, 2005, p. 22 – tradução própria<sup>21</sup>).

É sugestivo pensar que os vapores de Étienne-Jules Marey fizeram parte, inclusive, do vocabulário médico do século XVIII para se referir às histéricas, então chamadas de “vaporosas” que, no efervescente século XX, tanto fascinaram os surrealistas.

“O vento ele mesmo é um ventre histérico”<sup>22</sup> (2018, p. 89 – tradução própria), escreve Georges Didi-Huberman em uma das muitas constelações que formam o céu estrelado dos seus *Aperçues*, colocando em funcionamento uma dialética na qual as desordens do desejo (tormento) se dão a ver em estados atmosféricos perturbados (tormenta). Ao criar essa imagem, Didi-Huberman tinha em mente a cena de perseguição erótica que se passa às bordas de *A Primavera* (1482-1485), de Botticelli, em que o sopro de Zéfiro tumultua os cabelos e as vestes transparentes da ninfa Clóris que dele foge. Em *Ninfa fluida* (2015), Didi-Huberman fala desse vento como um vento espermático, um sopro gerador de mundo que reverbera na exuberância floral a maravilhar os olhos do espectador diante da cena pintada por Botticelli. Qualquer coisa de estranho, no entanto, se passa nas bordas do quadro, pois a ninfa foge do seu ávido perseguidor e vomita flores pela boca. Delicadas, as flores seriam, paradoxalmente,

<sup>19</sup> “*Finalment, automatisme d’inscription et inscription du mouvement auront ensemble contribué à cette «crise de l’objet» dont André Breton revendiquait les conséquences ultimes. Or, il est frappant que cette «crise» ait été, par le poète, située en même temps sur le front de l’art – le surréalisme bouleversant tous nos acquis sur la représentation – et sur celui de la science [...] bouleversant tous nos acquis sur le réel lui-même.*”

<sup>20</sup> “*le mouvement est plus réel que l’immobilité, les transformations plus réelles que les formes*”

<sup>21</sup> “*événement concret et souffle d’air plutôt que comme structure abstraite et place vide.*”

<sup>22</sup> “*Le vent lui-même est un ventre hystérique.*»

o fruto e o índice da violência sexual, expando o trágico enlace de desejo, violência e morte que a roda dançante das Graças disfarça e desloca, quase cobrindo com os trajes delicados e o enlaçar leve das ninfas. Ao dizer que o vento é um *ventre histérico*, Didi-Huberman faz jus à ambiguidade desse elemento atmosférico que atravessa a história da arte, capaz de alegorizar as turbulências do desejo.

O vento é *ventre histérico* porque ele gera o mundo, é, em si mesmo, fértil, mas ele também pode soprar como um gélido frescor de morte, dizendo da dor que está em ação no centro, ou melhor, no vórtice do ataque histérico.

Ou como a histérica *lança ao solo*, precipita e derrama seu próprio corpo, a fim de abri-lo, isto é de entregar, paroxisticamente, um desejo ressentido sem nome, que entretanto fornece a verdade de toda sua existência. E a desordem desse corpo fala assim por ele, esse corpo fala somente pela visibilidade da sua crise, da sua antítese em ato (Didi-Huberman, 2007, p. 330 – tradução própria).<sup>23</sup>

Étienne-Jules Marey e, certamente, os surrealistas, não eram indiferentes à essa ambiguidade de certos elementos atmosféricos capazes de figurar o abandono do sujeito aos fantasmas do inconsciente ou às delícias e perigos do desejo.

No célebre número da revista *La Révolution Surréaliste*, de março de 1928, Louis Aragon e André Breton celebram o cinquentenário da histeria, “a maior descoberta poética do fim do século XIX” (1928, p. 20), fazendo referência aos cinquenta anos da publicação por Jean-Martin Charcot da *Iconografia fotográfica da Salpêtrière*, uma série de fotografias que mostram as “atitudes passionais” e os gestos extremos das histéricas em pleno ataque. As imagens perturbam pela dor que ali está em ação, uma dor da qual, estranhamente, participa certo fascínio. Mas o quê, nessas atitudes passionais, tanto interessou aos surrealistas?

Fig. 06. Louis Aragon e André Breton, *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 15 de março de 1928



Fonte: Gallica/Biblioteca Nacional da França

<sup>23</sup> “Ou comme l’hystérique jette au sol, précipite et renverse son propre corps, afin de l’ouvrir, c’est-à-dire de délivrer, paroxystiquement, un désir ressenti sans nom, qui pourtant donne la vérité de toute son existence. Et le désordre de ce corps parle ainsi pour lui, ce corps ne «parle» alors qu’à travers la visibilité de sa crise, de son antithèse en acte.”

A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível se caracterizando pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral do qual ele crê praticamente se erguer, para além de todo sistema delirante. Esse estado mental está fundado na necessidade de uma sedução recíproca, que explica os milagres apressadamente aceitos da sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenômeno patológico e pode, sob todos os olhares, ser considerada como um meio supremo de expressão (Breton e Aragon, 1928, p. 22 – tradução própria).<sup>24</sup>

Aos surrealistas, os gestos patéticos ou as atitudes transbordantes do insurgente corpo histérico são “humanamente tão preciosas” porque tais “tremores de terra”, tais vulcões em plena erupção lhes dizem de uma potência criadora e transformadora própria dos mais enigmáticos e inquietantes objetos artísticos. Neste sentido, o termo “descoberta poética” indica algo como um traço histérico que estaria na origem mesma do acontecimento poético, isto é, artístico, quando se considera o teor poético comum a todas as artes. A famosa definição da histeria como “meio supremo de expressão” não apenas a retira do seu lugar patológico, mas a restitui ao “movimento dialético que a fez nascer” (1928, p. 22), ou seja, nem divina, nem demoníaca, mas algo entre eles em uma “sedução recíproca” de fronteiras; *supremo de expressão* à medida que a histeria aciona intensidades, êxtases que culminam para baixo e metamorfoses da única beleza possível – aquela que já conheceu a morte. Sobre tal beleza, escreveu Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* “A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava” (Lispector, 2009, p. 96).

Nesse processo que remonta a toda uma cultura da Antiguidade, ao *páthos* é restituída sua potência de abertura a um modo específico de conhecimento (o conhecimento metamórfico pela possessão de que falava Aristóteles, o acesso repentino de intensidade que introduzia na esfera de um deus); é restituída, ainda, sua potência de invenção e geração de novos mundos e novos modos de percepção do mundo, em outras palavras, ao *páthos* que excede e contesta os limites é devolvido o que há de indestrutível e subversivo em todo movimento de desejo; o desejo que move a verdadeira criação artística.

A propósito das fotografias que compõem a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878) e se vendo forçado a reconhecê-las como um capítulo da história da arte, Georges Didi-Huberman vai dizer que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (Didi-Huberman, 2015b, p. 21). Das fotografias das histéricas emerge uma teatralidade da dor que Didi-Huberman reconhece em “poses, crises, gritos, ‘atitudes passionais’, ‘crucificações’, ‘êxtases’, todas as posturas do delírio” (2015b, p. 15). As histéricas lançaram um desafio à ciência de Charcot que, à época, buscou explicar a histeria superando a antítese que lhe é característica.

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes

---

<sup>24</sup> “L’hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s’établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d’une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L’hystérie n’est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d’expression.”

e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. (Didi-Huberman, 2015b, p. 110).

Freud, ao contrário, explorou o paradoxo das histéricas. O “corpo indomável”, como anota Veronica Stigger em “O útero do mundo”, foi visto por Freud como um desafio à própria anatomia no sentido de que se tratava de um corpo que agia como se a anatomia não existisse. Freud percebeu, naqueles corpos em pleno ataque, que as causas da histeria não seriam biológicas, mas psíquicas. Ele formulou a imagem de que “as histéricas sofriam de lembranças” (2016, p. 25) e, por isso, os movimentos “ilógicos”, hipernervosos, tensos e exagerados feitos pelos seus corpos, mãos e rosto não poderiam ser explicados anatomicamente, culminando nas suas “atitudes passionais” e no seu “delírio final”. Na origem daqueles *gestos patéticos* estariam desejos inconfessados, há muito sequestrados por essas mulheres “vibrando em puro desejo.” (Lispector, 1982, p. 14). Pela primeira vez, a questão da memória é trazida para os estudos sobre a histeria. O movimento decisivo que explora com sutileza o paradoxo da histeria é aquele em que Freud, ao descrever um ataque histérico, fala em “simultaneidade contraditória” e vê o instante da crise como uma cena plástica, quase uma dança, uma coreografia convulsa na qual, pelo recurso da encenação, não é possível distinguir onde termina a dor e onde começa o desejo, onde o masculino, onde o feminino, onde a assombração de morte, onde a pulsão de vida a insistir nas bordas do abismo.

Num caso que observei, a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto, com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa *simultaneidade contraditória* condiciona, em grande parte, o que há de incompreensível numa situação tão plasticamente representada no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação (Freud *apud* Didi-Huberman, 2015b, p. 226).

Ao mesmo tempo, mulher e homem; no ataque histérico Freud percebeu a tensão entre opostos que convivem em um mesmo *corpo selvagem*, incapaz de se submeter sequer às leis fisiológicas, *um corpo plástico*, fluido e dissimulado, que contesta os limites e separações de gênero, corpo nunca terminado que não cessa de *virar outro*.

O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformatar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente (Stigger, 2016, p. 17).

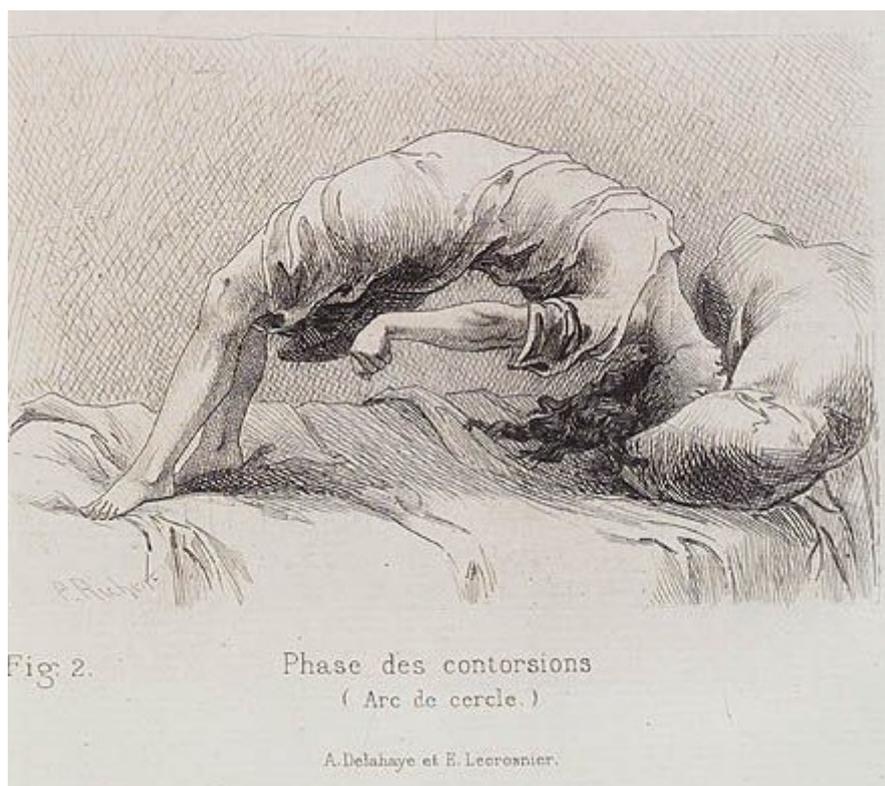


Fig. 07. Pródromos do grande ataque histérico, segundo P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-epilepsie*, Paris, 1881

Jocelyne Livi em *Vapeurs de femmes* lembra, a propósito, o célebre número de *La Révolution Surréaliste* que marca uma mudança de paradigma em relação à histeria, vista não mais como uma patologia, mas como um “meio supremo de expressão”, conforme os surrealistas e seus comentaristas a conceberam, deslocando-a para a esfera artística e literária, alterando, igualmente, as relações entre arte e psicanálise, imagem e sintoma. A partir desse ponto de virada, a autora expõe sua curiosidade em saber o que teria sido escrito antes, o que a fez entrar no chamado “século dos vapores”.

Os vapores ou as afecções vaporosas, como era chamada no século XVIII o que hoje conhecemos como histeria, sempre foram vistos como um “mal da mulher”, ligados à sua “exótica sensibilidade” (Livi, 1984, p. 12). Mas o que seriam propriamente os vapores?

‘Um conjunto de sintomas convulsivos passageiros, sem causa evidente e que mudam de repente com uma grande sensibilidade da alma e uma pusilanimidade que as afecções do espírito e as coisas que o enfraquecem não fazem senão aumentar’ [...] A questão: de onde vem os vapores? Está dobrada sobre essa outra, que propõe desde já uma resposta: de onde eles emergem? Os vapores, orientados, se deslocam sem cessar: inapreensíveis (Livi, 1984, p. 90 – tradução própria).<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “Mais qu’est-ce que les vapeurs?, demande l’auteur. “Un assemblage des symptômes convulsifs passagers, sans cause évidente et qui changent tout à coup avec une grande sensibilité de l’âme et une pusillanimité que les affections de l’esprit et les choses qui affaiblissent ne font qu’augmenter’ [...] La question: d’où viennent les vapeurs? Est doublée de celle-ci, qui propose déjà une réponse: d’où montent-elles? Les vapeurs orientées, se déplacent sans cesse: insaisissables.”

“É frequentemente o ‘excesso’ que é a causa dos vapores!”, escreve Livi, reforçando o transbordar do corpo histérico que escapa a qualquer tentativa de apreensão, colocando as divisões, seja de gênero ou linguagem, e as fronteiras em questão. Podemos dizer, para usar do vocabulário médico do século XVIII, que na histeria todas as fronteiras se vaporizam e a identidade fixa cede lugar a uma “flutuação de identidade”.<sup>26</sup>

A natureza indomável das vaporosas impôs um desafio à ciência do século XVIII à medida que tais corpos vulcânicos não se deixavam abrir ou explicar com facilidade. “Rebeliões de vaporosas e de ninfomaníacas que, se recusando a serem aprisionadas sob o jugo da ciência, testemunharam a força de um desejo inassimilável [...] a mulher de corpo agitado restou em seu mistério, inquietante, um abismo, um inferno [...] (Livi, 1984, p. 172 – tradução própria<sup>27</sup>).

Em *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector figura o que parece ser uma desmontagem histérica de Lóri, personagem lunar, tão instável e enigmática quanto o astro que lhe serve de imagem. Logo nos primeiros movimentos da narrativa, que parece se suspender numa esfera de encenação, de “faz de conta verde-cintilante”, nos deparamos com a origem da dor que transpassa a personagem. “então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal do terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo [...]” (Lispector, 1982, p.12).

Na Antiguidade, a histeria era vista como uma doença cujas causas estariam na errância do útero pelo corpo da mulher. O útero, ao qual a histeria se liga etimologicamente<sup>28</sup>, era tido como um órgão móvel, dotado de vida própria que, dependendo do local onde estivesse, provocava uma série de distúrbios, podendo, inclusive, levar à morte. Veronica Stigger lembra o tratado de Hipócrates, *Da natureza da mulher*, onde encontramos expressa tal crença no útero errante, para se aproximar do corpo histérico contorcido e convulso.<sup>29</sup>

Algo do “*feminino terrível* da histeria” (Didi-Huberman, 2015b, p. 395) parece se insinuar na ambígua Lóri, mesmo o jogo da sua “fascinação visual, fascinação feminina”, como escreveu Didi-Huberman (1998, p. 90 – tradução própria)<sup>30</sup> ao falar sobre o problema da fascinação<sup>31</sup> no contexto dos estudos freudianos, se espelha na “toalete de sedução” construída

<sup>26</sup> A ideia é desenvolvida no estudo de Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Éditions Gallimard, 1996

<sup>27</sup> “*Rébellions de vaporeuses et des nymphomanes qui, en refusant d'être emprisonnées sous le joug de la science, ont témoigné de la force d'un désir inassimilable. [...] la femme au corps secoué est restée à son mystère, inquiétante, un gouffre, un enfer [...]*”

<sup>28</sup> Histeria, do francês *hystérie*, e deste do grego *ὑστέρα* (“hystera”), significa matriz, lugar onde algo se gera ou cria, nos mamíferos, órgão onde se gera o feto, o útero.

<sup>29</sup> “Na Grécia antiga, o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Se ela ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento” (Stigger, 2016, p. 07).

<sup>30</sup> “*fascination visuelle, fascination féminine*”

<sup>31</sup> “Sarah Bernhardt no teatro, e no Louvre a Mona Lisa, mas também a Vênus de Milo com a sua tão bela “pali-dez” [...] a sedução histérica das doentes de Charcot, que Freud, dia após dia, frequentava fatalmente. O seu charme, então, e o que ele chamou mais tarde sua “beleza indiferente”. Mas também a sua terrível obscenidade. Ou o jogo entre as duas” (Didi-Huberman, 1998, p. 90 – tradução própria). “*Sarah Bernhardt au théâtre, et au Louvre*

na narrativa clariciana. A fascinação da *beleza histérica* se alimenta de um *charme obscuro* que, igualmente, parece escapar na violência dessa aprendizagem extática que Clarice coloca em funcionamento e que toca o limiar da morte. No diálogo anacrônico entre essa insuspeitada Penélope que “fiava com fios de ouro as sensações” e um moderno Ulisses imerso em filosofias e desejos, Lóri, dentro de um mundo de disfarces, “faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte [...]” (Lispector, 1982, p. 13). A experiência limite ou, pela sua intensidade, histérica, que invade a narrativa escapa ao próprio relato. Tudo parece ser da ordem de um *desejo selvagem*.



Fig. 08. *Mênade dançante*, baixo-relevo neo-ático de um original de Kallimachos fim séc. V a.C. – fim sec. II a.C. Roma: Museu do Conservatório



Fig. 09. Pródromos do grande ataque histérico, segundo P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, 1881

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os *movimentos histéricos* de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo – a ignorância do movimento único, exato e libertador, era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole – durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: *apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos* que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado (Lispector, 1982, p. 14 – grifos nossos).

---

*la Joconde, mais aussi la Vénus de Milo avec sa si belle «palêur». [...] la séduction hystérique des malades de Charcot, que Freud, jour après jour, fréquentait fatalement. Leur charme, donc, et ce qu'il a appelé plus tard leur «belle indifférence». Mais aussi leur terrible obscenité. Ou le jeu entre les deux.»*

A *exaustão histérica*, com o seu conseqüente abandono, vem da corrente patética e contraditória que a constitui. O movimento histérico nunca é único, ele é sempre múltiplo, oscilante, se suspende na zona de indecisão entre ser uma coisa ou outra. As histéricas “admitem, e mesmo exigem, a sua antítese constantemente mantida. [...] ainda não decidiram a que elas vão se identificar” (Didi-Huberman, 1998, p. 93 – tradução própria).<sup>32</sup>

O ataque ou a crise histérica existe como um “fluxo do excesso” (Bataille, 1987, p. 106), intensidades desviantes, forças em conflito, *a atração no coração da fuga*<sup>33</sup>. “[...] Desordem dos gritos, dos gestos violentos e das danças, desordem dos abraços, desordem, enfim, dos sentimentos, que uma agitação desmedida animava”, escreveu Georges Bataille (1987, p. 106) a respeito do delírio de embriaguez a acometer as mênades pagãs nos rituais dionisíacos. Não era por acaso que tais danças de possessão serviram de modelo a Charcot e Paul Richer em muitos desenhos e figurações do ataque histérico; as duas figuras, os dois tempos, histeria e erotismo são atados pelo fio da desmedida.

Eis que do diálogo encenado e desfiado longamente em *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* escapa a presença vaporosa do perfume. Este último surge como uma espécie de *pathos* da existência, um modo dionisíaco, trágico e livre, de intensificação do ser. Tal vapor erótico a se confundir com a própria Lóri, em meio às posturas de sedução em que “perfumar-se era de uma sabedoria instintiva” e mesmo secreta – “porque ele era seu, era ela” – nos faz lembrar as vaporosas que foram as histéricas no século XVIII. Entre sedução e melancolia ou, dizendo de outro modo, na sedução da sua melancolia, “a rainha egípcia” não poderia revelar qual era o seu perfume levemente sufocante, pois revelando o perfume, ela revelaria a si própria. Hermeticamente fechada ou mesmo maquiada, pensando na maquiagem como esse outro modo de intensificação do mistério ligado ao feminino – Lóri resta como pergunta. “[...] e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, [...]”<sup>34</sup> (Lispector, 1982, p. 16). É interessante como, em uma espécie de dobra do autor sobre seu personagem, a própria Clarice na crônica “Os perfumes da terra”, publicada no *Jornal do Brasil* em setembro de 1968 e, posteriormente, reunida no livro *A Descoberta do mundo*, escreve: “Uso um perfume cujo nome não digo: é meu, sou eu” (Lispector, 1999, p. 133).

<sup>32</sup> “admettent, et même exigent, leur antithèse constamment maintenue. Qui n’ont pas encore décidé à quoi elles vont s’identifier.”

<sup>33</sup> A ideia é desenvolvida por Georges Didi-Huberman em *Ninfa fluida* (2015) para dizer do embate de polaridades opostas que se verifica na cena de *A Primavera* (1482-1485), de Botticelli, na qual toda vitalidade é recortada dialeticamente pela presença da morte, diluída na tragicidade erótica figurada nas bordas do quadro. A propósito, quando Clarice escreve em *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres*: “a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas”, as palavras não *nos fazem ver* a pintura de Botticelli? Entre atrações e fugas, danças e perseguições eróticas que já guardavam o seu traço de histeria (não esquecer, como mencionamos, que Didi-Huberman se refere, em um dos lampejos de *Aperçues*, ao vento da *Primavera* como um ventre histérico) é impossível separar desejo e violência, palavra e imagem.

<sup>34</sup> Convém não esquecer que quando a histeria faz uso de todo um mundo figurativo, a clínica médica se passando como a cena de um quadro, ganha destaque a noção de pose, tanto sensual quanto melancólica, e todo o gestual histérico estará sempre “em luta com os seus dois limites essenciais: melancolia, histeria” (Didi-Huberman, 2007, p. 304 – tradução própria). “aux prises avec ses deux essentielles limites: mélancolie, hystérie.”

Eis que Lóri, a rainha egípcia de Clarice, que evoca outras personagens claricianas como o “fragmento hieroglífico”<sup>35</sup> de G.H., se desmancha no ar, como outrora fugia pelas ruas de Paris a esfinge preferida dos surrealistas: Nadja. “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (Breton, 2022, p. 56).

Fig. 10. Foto de autor não identificado, Rio de Janeiro, 1944



Arquivo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Errante como os vapores inapreensíveis, como um perfume de infâncias imemoriais. Se os vapores e fantasmas voláteis nos conduziram por essa superfície movediça aberta pelo inconsciente, à qual se lançou a erótica de fluidos do Surrealismo, tais exalações de fumaça não deixam de ser uma variação dos perfumes, *vapor de desejo a abrir o tempo*, cheiro reminiscendente que seduz, cria *flashes* temporais, se propaga, reverbera e se deixa penetrar pelo outro. O perfume, como tão bem nos mostrou Clarice, é essa intensidade (histérica) do ser no mundo, é o que perturba as rígidas fronteiras, o que simplesmente atravessa. Diriam os surrealistas que o perfume, variação dos vapores históricos, seria justamente um meio supremo de expressão.

<sup>35</sup> “Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (Lispector, 2009, p. 23).

Em *Vertical das emoções*, ao se debruçar sobre as crônicas de Clarice Lispector, Didi-Huberman nos leva a redescobrir essa esfinge inesgotável que é a autora, se perguntando por fim.

O perfume, então: hífen que não é um traço, mas um vapor [...] Mas esse vapor ou atmosfera brinca, naturalmente, com toda fronteira, com todo lugar designado e, ainda mais, com todo confronto de lugares, de sujeitos, de sexos etc. [...] O perfume brinca nas separações, nas divisórias. Ele vai até brincar com as medidas do tempo? Não seria, no extremo, esse perfume de vida que sobrevive à morte? (Didi-Huberman, 2021, p. 45).

Não por acaso, escreveu Clarice na crônica “Rosas silvestres”, também reunida no livro *A Descoberta do Mundo*: “Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta e exalando a alma viva” (Lispector, 1999, p. 106).

Como uma *insuspeitada Ofélia* que apenas morre para viver como fantasma em um perfumado cortejo de flores, Clarice não deixa de invocar uma potência que, certamente, esteve na base do voo onírico e fantasmal surrealista, voo cujas paragens, ainda hoje, não cessam de se expandir, se deslocar, se assombrar, restando, em algum lugar, impenetrável como em uma dança de véus, o mistério ligado ao feminino e ao perfume não apenas como intensificação da existência, mas como possibilidade de sobrevivência, e que parece se comunicar com o enigma a pulsar latente no endemoniado corpo histórico. Afinal, para ainda uma vez lembrar G.H.: “Mas se souberem assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável” (Lispector, 2009, p. 62).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANTELO, Raul. “Relendo Machado de Assis”. *Sibila – Revista de poesia e cultura*, ano 24, 2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102> Acesso: maio de 2019.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. “A linguagem das flores”. In: *Documents: Georges Bataille*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'oeil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 2021.

BAUDELAIRE, Charles. “Novas notas sobre Edgar Poe”. In: *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de Rosemary Lloyd; Émile Bernard. 1ªed. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

- BIERI THOMSON, Helen; EIDENBENZ, Céline. Salomé: danse et décadence. Suíça: Gingins – Fondation Neumann, 2003 [exposição, Fondation Neumann, Gingins, 13 de fevereiro a 11 de maio de 2003]
- BRETON, André; ARAGON, Louis. *La Révolution Surréaliste*. Números 1-12 (1924-1929). Nova York: Arno Press. n.11 Quatrième année, 15 de março de 1928.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Édition complète. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BRETON, André. *Arcano 17*. Tradução: Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: 100/cabeças, 2022
- CYRULNIK, Boris. *O murmúrio dos fantasmas*. Tradução: Sônia Sampaio. Revisão da tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Essais sur l'apparition, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; MANONNI, Laurent. *Mouvements de l'air*. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides. Paris: Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Éditions Gallimard, Collection LesTemps des images, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015a
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FREUD, Sigmund. “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”. In: *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria em coautoria com Josef Breuer*. Tradução: Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme*. L'identité féminine dans la fiction occidentale. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LIVI, Jocelyne. *Vapeurs de femmes*. Essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques. Navarin Éditeur – La collection du Studiolo, 1984.
- STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

# Do assassinato do tirano em *Primeiras Estórias*: variações rosianas sobre dois textos políticos de Freud

## *The murder of the tyrant in Primeiras Estórias: Rosian variations on two of Freud's political texts*

### Rafael Pansica

Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR  
Bolsista CNPq (Processo: 140618/2022-8)  
rpansica@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9033-5610>

**Resumo:** Partindo da hipótese que sugere articular os contos de *Primeiras Estórias* (João Guimarães Rosa, 1962) como uma série de pares espelhados, este artigo propõe ler “Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja” a partir de dois textos políticos de Sigmund Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939). A comparação entre os textos de Rosa e Freud se fará em torno do tema das possibilidades de emancipação política que passam a circular em uma comunidade após a morte de seu tirano.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Sigmund Freud; *Primeiras Estórias*; emancipação política.

**Abstract:** Starting from the well-known hypothesis that articulates the short stories in *Primeiras Estórias* (João Guimarães Rosa, 1962) as a set of speculated pairs, this article proposes to interpret “Os irmãos Dagobé” and “A benfazeja” based on two political texts by Sigmund Freud, namely *Totem and Taboo* (1913) and *Moisés and Monotheism* (1939). The comparison between Rosa’s and Freud’s texts will focus on the theme of the political emancipation possibilities that begin to circulate in a community after the death of its tyrant.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Sigmund Freud; The third bank of the river and other stories; political emancipation.



Em “Liquidificador”, raro ensaio de um escritor sabidamente dedicado a produzir textos ficcionais, João Guimarães Rosa lista obras e autores clássicos de sua preferência, destacando o nome de Platão: “Os grandes livros – e tenham os bois logo nomes: a Bíblia, a Ilíada, a Odisséia, a Divina Comédia, todo Shakespeare, todo o Goethe, todo Platão principalmente, todo Camões” (Rosa *apud* Camargo, 2012, p. 190). Citado também em “Aletria e hermenêutica” de *Tutameia* (1967), é de Platão a epígrafe de “Páramo” em *Estas Estórias* (1969). Isso posto, não será desinteressante sugerir que o gosto de Rosa pela obra de Platão passe, entre outras coisas, pela natureza ficcional dos diálogos platônicos, *i.e.*, pela exploração da ficção como método e prática filosóficas. A sugestão de ler Guimarães Rosa como uma espécie de filósofo não é nova (ver, por exemplo, Lopes, 2016), mas a proposta de que seu pensamento possa vir a explorar criativamente um método dialógico (platônico?) talvez seja – e este é um dos apelos deste artigo.

Partindo da hipótese, difundida na fortuna crítica rosiana, da articulação especular dos contos de *Primeiras Estórias* (1962), proponho ler “Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja” em diálogo com dois textos políticos de Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939).<sup>1</sup> A articulação entre o espelhamento de contos rosianos e o espelhamento de textos freudianos se dará a partir do tema do assassinato do pai-tirano e a sugestão (como hipótese de leitura) de que este par de contos rosianos possa ter sido deliberadamente elaborado em debate cifrado com o par freudiano será aventada, ao fim, na leitura comparada desses quatro textos.

## “Os irmãos Dagobé”

Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado [Damastor]. Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços – “os meninos”, segundo seu rude dizer (p. 27).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A hipótese sobre a arquitetura especular de *Primeiras Estórias* pode ser assim descrita: [1] das vinte e uma estórias que compõem o tomo, destaca-se a posição especular do conto intitulado, justamente, “O espelho”: antes dele há dez contos; depois dele, outros dez; [2] os contos de abertura e de fechamento do tomo apresentam os mesmos personagens em dois momentos diferentes de uma mesma aventura na “grande cidade” em construção; [3] se o primeiro conto espelha o último, então pode ser que, pelo modo de funcionamento dos espelhos planos, o segundo conto também espelhe o penúltimo, o terceiro espelhe o antepenúltimo, e assim por diante. Segundo Roque (2019), essa hipótese circula na fortuna crítica rosiana pelo menos desde a publicação de *Bruxo da linguagem em Grande sertão* (1977), de Consuelo Albergaria. Ver também, para uma referência contemporânea da arquitetura especular do livro, Rowland (2024).

<sup>2</sup> A edição de *Primeiras Estórias* de que me utilizo aqui é a de 1988, da editora Nova Fronteira. Diferentemente das outras citações, referir-me-ei aos contos deste livro indicando apenas as páginas.

A cena inicial do conto descreve o velório de Damastor, o mais velho dos irmãos Dagobé e espécie de pai dos outros três “meninos”: Doricão, Dismundo e Derval. Segundo o narrador, os Dagobé que prestavam suas homenagens ao finado irmão agiam como quem preparava, com a frieza que a ocasião pedia, a vingança fatal contra Liojorge, *i.e.*, contra aquele que todos tomavam como o responsável pela morte do déspota da comunidade. O final do conto é bem conhecido: inesperadamente, e apesar de toda a tensão que o arrependido Liojorge provoca durante os ritos fúnebres, os irmãos Dagobé liberam o assassino, reconhecendo os desmandos do irmão em vida.

Começamos nossa análise apontando a elaboração deliberada do suspense da narrativa. Este, me parece, é um dos aspectos mais intrigantes do conto. Trata-se do relato de um narrador habilidoso, que elabora até o fim, num presente narrativo, o suspense do desfecho da estória. Uma das estratégias do narrador para capturar à tensão a leitora e o leitor é o uso habilidoso da ambiguidade sobre sua própria posição em relação à comunidade. Há momentos em que achamos que o narrador está lá, testemunha ocular, a acompanhar as cenas enquanto as narra, como parte da comunidade no velório e no enterro, especialmente quando ele usa a expressão “a gente”. A expressão aparece em cinco momentos do conto e está associada, alternativamente, ora ao ato de *ver* os irmãos Dagobé, ora ao ato de *esperar ver* suas ações, antecipando e projetando, em expectativa, o que as testemunhas da comunidade imaginam que eles farão: “A gente espiava os Dagobés” (p. 29); “A gente vê o inesperado. Se e se? A gente ia ver, à espera” (p. 30); “Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (p. 31); “Olhou-o curtamente [o Doricão ao Liojorge]. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto” (p. 31). A última aparição da expressão se encontra na boca de Doricão: “A gente, vamos embora, morar em cidade grande...” (p. 31). Além da diferença e da alternância entre *ver* e *esperar ver*, me chama atenção o uso da vírgula nessas frases: nas duas primeiras não há vírgula entre o sujeito (“a gente”) e os verbos; na frase do meio, “a gente” vira objeto da ação (“assustava a gente, aquele som”); e nas duas últimas frases “a gente” é separado do verbo por uma vírgula, criando uma ambiguidade na voz do narrador e sugerindo, mais interessantemente, uma questão capciosa: o modo como o narrador espelha, pelo uso estranho da vírgula, a construção da frase final de Doricão, seria um indício de que o narrador, ao contar a estória, o faz em cumplicidade com o ponto de vista dos irmãos Dagobé?

“A gente” é expressão que marca uma posição enunciativa ambígua pois pode significar tanto “nós”, primeira pessoa do plural, quanto a terceira pessoa do plural “eles”: o povo, objeto do discurso. Essa ambiguidade cumpre sua função narrativa, não apenas por capturar os leitores com maior eficácia na construção da expectativa e do suspense, mas sobretudo por nos fazer mais inclinados a acreditar no relato narrado, visto que nos seria contado por um personagem da trama, um habitante do local. No entanto, há indícios de que a estória não nos chegue pela voz de um membro da comunidade, mas pela voz de alguém de fora: “Depois do que muito sucedeu, porém, *espantavam-se* de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, *apressaram-se* de armar velório e enterro. *E era mesmo estranho*” (p. 28, grifos adicionados). O narrador podia nos ter dito “a gente se espantava”, por exemplo, mas preferiu nos dizer “espantavam-se” – sem deixar, no final, de concordar com eles: “era mesmo estranho”. Essa constatação inflete o sentido destas duas outras frases do narrador: “E era que, no lugar, ali nem havia autoridade” (p. 29); “Não se ia passar na igreja? Não, no lugar não havia padre” (p. 31). Que o narrador entregue sua condição estrangeira, marcando sua diferença para a comunidade local no juízo sobre a ausência de autoridade daquele lugar – ressoando, por exemplo,

a famosa inquietude dos missionários quinhentistas diante dos índios tupi, famosamente tomado como povo “sem fé, sem rei, sem lei” –, já constitui um indício da proveniência desse narrador: provavelmente ele é um homem da cidade. E sobre ele, considere-se essas duas possibilidades: ou ele estava lá, por alguma ocasião, vindo de fora e testemunhando as cenas; ou ele se utiliza da ambiguidade do “a gente” como recurso narrativo para melhor encarnar a perspectiva de suspense da comunidade – e neste caso, ele não seria automaticamente um narrador onisciente, mas provavelmente alguém que foi ao lugar, perguntou sobre a história, pesquisou diferentes fontes sobre ela, e decidiu remontá-la a partir de um ponto de vista ambíguo, entre a primeira e a terceira pessoa, tendo como guia a perspectiva geral da comunidade presa em sua expectativa do que poderia vir a acontecer após o velório.

Essas ambiguidades levantariam um juízo de desconfiança do leitor em relação ao narrador. Mas não nos apressemos nesse juízo... Parece-me, sim, que há uma ambiguidade na criação da pessoa do discurso, dada em função de certa fidelidade à perspectiva geral da comunidade naquele momento, mas não há qualquer indício de desonestidade na apresentação dos fatos que constituem o caso narrado. Pois, se quiséssemos, poderíamos, a partir dos mesmos fatos apresentados pelo narrador, fazer uma leitura completamente diferente da morte de Damastor Dagobé. A começar, poderíamos perguntar se foi realmente o Liojorge quem matou o Damastor:

Eis que eis: um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé para o sem-fim dos mortos. O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjava uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles (p. 27-28).

Na primeira vez em que li o conto eu fiquei com a impressão de que a morte de Damastor teria acontecido em praça pública, diante de testemunhas. Carreguei essa impressão na memória durante muitos anos. Mas só agora, ao analisar com detalhe o texto, percebi que nada justificava aquela primeira impressão. O que imediatamente me chamou a atenção na releitura analítica foi a rapidez da descrição: esse evento, tão central, é apresentado em poucas linhas, como se não houvesse muito o que dizer sobre ele. O “até aí, viveu o Telles” vem justamente para dizer “isso já é sabido; não acrescenta nada de interessante ao caso”. E daí passa-se ao que a comunidade e o narrador acham realmente interessante: a não-vingança imediata dos irmãos Dagobé sobre o pobre Liojorge (por que demoravam tanto?). Mas o uso da expressão “até aí, viveu o Telles”, uma variação original da rodriguiana expressão popularizada “até aí, morreu o Neves”, deveria chamar nossa atenção na leitura (até porque, neste caso, o “até aí, *morreu* o Neves” seria mais apropriado para destacar o que se acabara de relatar: a morte do Damastor). Que sentido tem essa variação? Ela anunciaria, desde o início da estória, que o Liojorge estaria fadado a viver (afinal, “até aí, *viveu* o Telles”)? Para mim a frase funcionou como um ritornelo, me levando a ler e reler novamente todo o parágrafo.

E foi daí, dessas releituras, que me chamou a atenção o uso do tempo verbal no pretérito mais que perfeito: Liojorge “fora quem enviara”; o Damastor “ameaçara” e “avançara” no Liojorge, que “arranjara” uma garrucha... Ora, por que usar o pretérito mais que perfeito se o caso relatado tinha acabado de acontecer, a não ser para cifrar à leitora e ao leitor (o “eis que eis” que abre o parágrafo confunde a gente) a incerteza quanto ao que exatamente

ocorreu no assassinato? A incerteza do tempo verbal vem, provavelmente, do fato de que ninguém não vira o que acabara de acontecer. A julgar pelo uso do pretérito mais que perfeito, o fato pode ter chegado ao narrador no diz-que-se-diz do povoado (talvez mesmo no velório), sem que ninguém se apresentasse como fonte direta ou testemunha ocular. Mas que o narrador não questione o relato sobre um pobre, pacífico e honesto morador, que teria arranjado uma arma (que ele não tinha ou manejava) para executar um tiro mais que certo, no momento mais inseguro, sobre o peito do mais terrível assassino da região, não nos impede de questionar o ocorrido.

Acredito mesmo que, na composição rosiana do conto, a estória se passe para que posamos, também, levantar este tipo de questionamento ao posicionamento do narrador e da comunidade. Afinal, nada do que eles esperam acontecer se realiza! Pensemos, por exemplo, na interpretação que é dada à alegria indisfarçável de Derval, Desmundo e Doricão no velório de seu irmão Damastor:

Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria. [...]  
Se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo. Aquilo era quando as onças. Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam. [...] Se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir. Saboreavam já o sangrar. Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo. Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros: o que era, que se acutelavam? (p. 28-29)

Ninguém terá imaginado, depois do desfecho surpreendente do velório, que os três irmãos, bebendo e confabulando apartados de todos, estivessem, na verdade, comemorando a morte de Damastor? Como se os irmãos encenassem publicamente seu respeito ao irmão falecido (“*Deus há-de-o ter!*”, p. 28), mas, quando reunidos entre si, não conseguissem disfarçar o contentamento, estando mesmo perto de rir? A indisfarçável alegria foi interpretada, naquele momento, como o desejo imperativo da vingança, enquanto a suspensão das armas (a demora na vendeta) foi interpretada como uma forma de honrar os ritos do falecido irmão. No entanto, contrariando a expectativa popular, nem a vingança acabou se dando, embora não se tenha faltado oportunidades e/ou motivos;<sup>3</sup> nem as honrarias foram dignas: “Sem cena, fechou-se o caixão, sem graças. O caixão, de longa tampa. Olhavam com ódio os Dagobés – fosse ódio do Liojorge. Suposto isto, cochichava-se” (p. 30, grifo adicionado). Novamente um uso especial do tempo verbal no “fosse” acima grifado: o olhar odioso ao fechar a tampa seria mesmo pro Liojorge, até então ausente do velório, ou seria direcionado ao próprio defunto, Damastor, a quem inescapavelmente miravam ao fechar o caixão? Se não houve honrarias no fechamento do caixão, tampouco houve honrarias no cortejo (pois, como observa o narrador,

<sup>3</sup> A presença insultuosa do matador no velório e/ou no enterro do defunto assassinado é, por exemplo, um motivo para a realização da vingança. No verbete “Cadáver” do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luis da Camara Cascudo comenta este ponto: “O cadáver do assassinado sangra sempre na presença do assassino. Quando uma pessoa é assassinada e a ferida continua sangrando, é que o morto está pedindo justiça” (1993, p. 172).

não se passa em igreja), nem honrarias no momento final do enterro: “O nenhum despedimento: ao uma-vez Dagobé, Damastor. Depositado fundo, em forma, por meio de rijas cordas. Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (p. 31). Todas essas observações dão um novo sentido para a frase de abertura do conto: o “Enorme desgraça” (p. 27) pode ser lido, aqui, como enorme desonra.

Todos sabemos que não se malsina recém-defunto ou seus parentes próximos. Mas Derval, Dismundo e Doricão tinham os motivos e os meios para assassinar o irmão Damastor. A começar, eles “viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado” (p. 27). Depor um tirano “que botara na obrigação da ruim fama os mais moços” (p. 27) já seria um motivo para tanto. Mas havia mais em jogo: para os mais moços depor o mais velho significava também a liberdade para poderem viajar e casar – tudo financiado com o dinheiro que Damastor guardava e matinha: “Com efeito, o finado, tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel, sabia-se que havia deixado boa quantidade de dinheiro, em notas, em caixa” (p. 28). Além de todos esses motivos, os irmãos também tinham, diferentemente de Liojorge, o domínio dos meios para executar esse assassinato: as armas e o manejo habilidoso delas. E sendo “demos” e “facínoras”, conforme o narrador, eles tinham o histórico e a personalidade tanto para empreender a traição quanto para encenar sua própria inocência, jogando toda a culpa no pobre do Liojorge, coagindo-o a assumi-la. Não será difícil imaginar esses irmãos facínoras ameaçando de morte um “lagalhê” caso ele não aceitasse confirmar a culpa pelo assassinato de Damastor para as pessoas do povoado, ou se recusasse a bem encenar “sua parte” no enterro:

O Liojorge, esse, sem escape. Tinha de fazer bem a *sua parte*: ter as orelhas baixadas. O valente, sem retorno. Feito um criado. O caixão parecia pesado. Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. Sem se ver, se adivinhava. E, nisso, caía uma chuvinha. Caras e roupas se ensopavam. O Liojorge – que estarrecia! – sua tenência no ir, sua tranquilidade de escravo. Rezava? Não soubesse *parte* de si, só a presença fatal (p. 30-31, grifos adicionados).

Liojorge, *só, traído*, perdendo gradualmente o de si (*endoidando*) por conta dessa perfídia, *tomando chuva* no momento mais arriscado de sua vida, não seria uma espécie rosiana e sertaneja de Rei Lear? Mesmo o caráter ritmado do trecho acima não soaria como um coro? Com efeito, lendo por essa chave interpretativa, o enredo de “Os irmãos Dagobé” lembraria uma tragédia familiar shakespeareana, feita de traições consanguíneas contra o soberano, a envolver questões de herança – tudo encenado para uma plateia angustiada quanto ao que pode acontecer após a cisão familiar que acomete o núcleo do rei. O interessante neste conto, diferentemente da versão shakespeareana de Rei Lear, é que a disputa pelo lugar de poder e pelo poder do lugar é completamente descartada pelos irmãos, que queriam depor o tirano unicamente para deixar o arraial e se mudar para a cidade. Se a disputa pela herança do poder existisse no conto rosiano, provavelmente os Dagobés mais moços não se irmariariam, mas disputariam entre si a lealdade e a preferência do irmão mais velho Damastor (como fazem, cada uma a sua maneira, as três filhas de Rei Lear). Nem Liojorge, com seu nome de rei inglês, parece interessado nesse lugar de comando, mostrando-se muito mais preocupado em escapar da morte e da loucura ao buscar maneira de agir com precisão no enterro que mobilizou todo o arraial.

Nesta leitura, se não há ânsia pelo poder do lugar, há uma ânsia generalizada em se escapar do lugar público da culpa. Responsabilizado publicamente pela morte de Damastor, Liojorge devia verdadeiramente temer o risco de ser assassinado pelos irmãos Dagobé que, amarrados à tarefa de bem encenar toda a farsa, podiam fazer cumprir a expectativa popular da vingança. O acusado estava realmente acuado: “O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, se doidava? Decerto, não tinha a experiência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava – fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo” (p. 29). A posição de Liojorge, paralisado de medo, era extremamente delicada e angustiante: “inútil tudo”. E, não é que, no entanto...

Só uma primeira ideia. Com que, alguém, que de lá vindo voltando, aos donos do morto ia dar informação, a substância deste recado. Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade (p. 29).

Note-se: em um conto em que tudo é cochichado e sussurrado paralelamente, este é o primeiro de um par de anúncios públicos. Tem-se uma quebra da circulação das informações e do funcionamento correntes do velório. Quando tudo parecia realmente perdido para Liojorge, vivendo o medo mais agudo diante da possibilidade mais que concreta da morte (“borrufado de medo, sem meios, sem valor, sem armas. Já era alma para sufrágios!”, p. 29), ele experimenta o desabrochar de um fio de coragem que o leva a mandar o recado aos Dagobé. A atitude do “ousado lavrador” poderia ajudar o povo a crer que ele fora ousado também diante de Damastor. Mas a leitura geral das pessoas percebia menos uma ousadia que um desespero: “O pálido pasmo. Se caso que já se viu? De medo, esse Liojorge doidara, já estava sentenciado. Tivesse a meia coragem? Viesse: pular da frigideira para as brasas” (p. 29). Se este não for o momento de maior tensão do conto, será o primeiro de seus dois momentos mais inesperados e surpreendentes: aquele em que a tensão da história realmente se apresenta e se instala, para ir crescendo até o final do relato, espalhando-se entre todos: leitoras, leitores e *personagens*, pois nem os irmãos Dagobé parecem ter escapado de sentir essa tensão:

A gente espiava os Dagobés, aqueles três pestanejares. Só: — “*Dei’stá...*” — o Dismundo dizia. O Derval: — “*Se esteja a gosto!*” — hospedoso, a casa honrava. Severo, em si, enorme o Doricão. Só fez não dizer. Subiu na seriedade. De receio, os circunstantes tomavam mais cachaça-queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado (p. 29).

Se realmente foram os irmãos que mataram o Damastor, então a presença de Liojorge ali se constituía como fonte de tensão. Ele bem podia bradar, num rompante, que não matara ninguém, revelando o pacto publicamente. Mas a atitude ousada e desesperada de Liojorge, ao fim, não se fez para desafiar os Dagobés. Prudente, Liojorge estava disposto a respeitosa-mente assumir a morte do Damastor, *desde que não lhe impingissem a culpa por ela*. Este era o ponto: ninguém estaria disposto a assumir a culpa! O recado de Liojorge, afinal, era que ele

“não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum” e que estava disposto a se apresentar “para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade”. O uso do termo “lealdade” (*i.e.*, fidelidade a um compromisso anteriormente assumido) é curioso: “Caso tivessem lealdade”, ele, Liojorge, se apresentaria como o assassino, mas não como o culpado; e faria bem a sua parte, de orelhas baixadas, feito criado.

Num interessante artigo intitulado “Uma segunda estória rosiana: O fratricídio Dagobé”, Helder Santos Rocha faz uma leitura, no essencial, muito próxima da que aqui se apresenta (o que não me deixa só na suposição do conluio dos irmãos oprimidos sobre o mais velho, opressor). Mas ele sugere que o pacto é feito de comum acordo, livre de coerção, entre os Dagobés e o pobre Liojorge, que é tomado, em sua interpretação, como “um personagem nada confiável” (2016, p. 70). Para tanto, o autor chama a atenção para o uso, no conto, do termo “pandilha”, isto é, “conluio entre vários indivíduos para enganar alguém; cada uma das pessoas que entram nesse conluio; vadio, pulha, homem sem honra” (Aurélio Buarque de Holanda *apud* Rocha, 2016, p. 72). É preciso notar, contudo, que este termo se refere apenas aos *irmãos*:

O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si. Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz? Teve um olhar árduo. *A pandilha dos irmãos*. O silêncio se torcia. Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão. Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via *o outro*, em meio àquilo?

Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: — “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...” (p. 31, grifos adicionados)

O Liojorge seria o outro ou mais um irmão nesta pandilha? Todas as suas ações – do recado para se apresentar diante dos irmãos à ideia de segurar uma alça do caixão – fariam parte de um roteiro pré-combinado? Toda tensão entre os Dagobés e Liojorge seria simplesmente encenada? Me parece que não! Não apenas porque o conto perderia muito de sua força, mas também porque, se assim fosse, era de se esperar que o Liojorge igualmente esbarasse, tal qual o riso dos irmãos Dagobé, em algum deslize da encenação que revelasse seu pertencimento a essa pandilha. Mas quando a encenação de Liojorge esbarra num deslize, este não revela qualquer irmanamento hipotético dele aos Dagobés – muito pelo contrário. A encenação imposta a Liojorge consistia, conforme a leitura aqui apresentada, em assumir publicamente um assassinato que ele não havia cometido (sem revelar os verdadeiros assassinos). O deslize, ou melhor, a ação não combinada que Liojorge improvisa sem sair do papel de assassino, estaria justamente naquele recado desesperado que ele envia aos irmãos para desvincular-se publicamente da culpa. Defendo, assim, que nem o riso dos Dagobés, nem o recado improvisado de Liojorge teriam sido pré-combinados ou roteirizados para a encenação pública do velório, cortejo e enterro – ao contrário, defendo que esses seriam deslizes possíveis de qualquer performance ao vivo (o conto “Pirlimpsiquice”, publicado também em *Primeiras Estórias*, trata muito bem dessas questões).

O ponto que mais me interessa destacar, no entanto, é o seguinte: se eu estiver a fazer uma boa leitura, o conto não tratará mais, como a crítica rosiana geralmente propõe, da *suspensão da vingança*. Muito pelo contrário. Nesta leitura, todos os oprimidos encaram e se vingam, cada qual a seu modo, de seus respectivos opressores: os Dagobés mais moços de seu

velho irmão tirano; e Liojorge da irmandade acusadora. Sobretudo, todos lutam com suas armas e meios para se livrar da culpa, pois a culpa é a maneira mais eficaz de fazer permanecer interiorizada a relação de opressão, agora melancolizada, com seu subjugador (ver Freud, 1913; Safatle, 2015). Assim, a comunidade se livra da família tirana, Liojorge da irmandade autoritária e os Dagobés mais moços do déspota Damastor – tudo a partir de um assassinato sem culpado(s). Mas e agora? O que acontece com os irmãos na cidade e com Liojorge na comunidade? Uma das maneiras com que o povoado pode lidar com o assassino pobre de um tirano que oprimia o arraial é o tema, justamente, do conto espelhado de “Os irmãos Dagobé”.

## “A benfazeja”

“A benfazeja” pode mesmo ser lida como desenvolvimento de “Os irmãos Dagobé”. O conto se debruça sobre a história da matadora do grande facínora Mumbungo, opressor violento e arbitrário de toda uma comunidade. Mas essa matadora era a companheira de Mumbungo, o que significa dizer que matá-lo implicou enviuvar-se e desamparar-se. Curiosamente, esse ato corajoso e desprendido não a tornou uma heroína benfazeja para a comunidade salva, mas a lagalhê do povoado que se refere a ela como Mula-Marmela.

Na comparação entre as vozes narrativas dos contos aqui analisados pode-se perceber, por exemplo, que elas estão a narrar acontecimentos para um interlocutor convidado a integrar a posição da comunidade. O narrador de “Os irmãos Dagobé” narra de modo a tentar fazer os leitores imaginarem-se juntos da comunidade, dentro da casa no velório ou acompanhando o cortejo para o enterro no tempo mesmo dos acontecimentos. Somos instados a nos sentir parte daquele “a gente”. A narradora de “A benfazeja” tem outra estratégia. (A leitora e o leitor entenderão, durante a exposição, porque estou a sugerir que este conto nos chegue, provavelmente, pela voz de uma *narradora*). Ela relata acontecimentos mais espalhados no tempo passado, menos concentrados num episódio, e quando se dirige aos leitores, ela o faz mais diretamente. Somos imediatamente colocados como parte do “vocês” a quem ela se dirige: vocês da comunidade. Não temos muito como escapar dessa interpelação. O que nos é dado como possibilidade é questionar o julgamento distanciado que a comunidade dirige à Mula-Marmela, para migrar ao ponto de vista da narradora, que nos oferece outro julgamento: um menos afastado e menos acusatório em relação à Marmela.

Ao contrário do narrador de “Os irmãos Dagobé”, a narradora de “A benfazeja” se diferencia deliberadamente da perspectiva mais geral da comunidade. No entanto, ela também se utiliza ambigualmente da expressão “a gente” em seu relato:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, *a gente* se afaz ao devagar das pessoas. *A gente* não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? [...] *Vocês todos* nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (p. 113, grifos adicionados).

Entre “a gente” e “vocês todos” os leitores descobrimos que a narradora de “A benfazeja”, diferentemente do narrador de “Os irmãos Dagobé”, de fato faz parte da comunidade e é uma moradora do lugar: “E outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em

esmolambos, os dois [Mula-Marmela e o cego Retrupé], tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar” (p.117). Sendo “deste sereno *nosso* lugar”, a narradora testemunha diretamente muito do que fala à comunidade. Ela vê Mula-Marmela descendo a rua indiferentemente da gente e quando ela diz “a gente”, ela diz se dirigindo à sua comunidade (como quem diz, “espero que possamos rever nossa posição em relação à Mula-Marmela”). A expressão “a gente” é ambígua não porque ela varie seu sentido entre *nós* e *eles*, mas porque a expressão se refere a uma posição (*nós todos da comunidade*) que se revela cindida interiormente por uma perspectiva dissonante. Das sete aparições da expressão “a gente”, destaco mais este trecho para tornar claro tal dissonância:

Nunca nenhum de *vocês* os observou, *a gente* não consegue nem persegue os fios, feixes dos fatos. [...] Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. Cambonda? *Vocês* sabem que isso é falso; e como *a gente* gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições (p. 119, grifos adicionados).

Como se pode ver, esse “a gente” é cindido ambivalentemente entre *eu* (narradora) e *vocês* (de minha comunidade), de modo que se em “Os irmãos Dagobé” a ambiguidade da expressão está na indecidibilidade entre a primeira e a terceira pessoas do discurso, em “A benfazeja” a ambivalência estaria entre a primeira e a segunda pessoas do discurso (eu e vocês).

A narradora, portanto, é uma voz dissonante na comunidade; diferentemente do narrador de “Os irmãos Dagobé” que é uma voz consonante à comunidade, sem, no entanto, fazer parte dela. O ponto comum entre os dois é que ambos vêm de fora: “Sou de fora” (p. 115), diz a narradora, em certo momento, para marcar sua diferença em relação ao juízo geral. Mas a questão que em um primeiro momento parece ser a mais espinhosa em relação à narração de “A benfazeja” talvez seja a da veracidade na construção dos pontos de vista em disputa pela memória de Mula-Marmela. Tensionando sua fala, a narradora acusa diretamente a perspectiva antípoda à sua de inventar sobre Marmela. Comparativamente, não se trata mais de falas paralelas, cochichos e sussurros privados, como os que se dão em “Os irmãos Dagobé”; trata-se de uma fala pública cuja interpelação constitui-se como acusação. A força da acusação da narradora vem também do fato dela compartilhar com os acusados (“a gente”) o conhecimento dos principais fatos relativos à história de Marmela, que são de domínio público em uma pequena comunidade. Ou seja, a questão da veracidade neste conto não está mais vinculada à manipulação particular de uma família que teria tramado para enganar todo o povoado (com exceção de Liojorge, coagido a fazer parte da mentira dos irmãos): aqui, a questão é a de acusar o autoengano (deliberado) da comunidade. E é aí que a coisa toda fica interessante. Se bem leio o conto, a narradora está também propondo um pacto à comunidade: não um pacto privado e coercitivo, como teria sido o dos Dagobés sobre Liojorge, mas um pacto público e livre. As últimas linhas do conto o apontariam:

É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando: – se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (p. 121-122).

Essa última cena, tão marcante na memória de seus leitores, é, conforme a narradora, um “caso”, que não sabemos se ela testemunhou, mas que ela pede a seus interlocutores para nunca esquecerem, para narrarem às gerações seguintes, com “esses seus olhos” que o teriam testemunhado<sup>4</sup>. Os fatos acerca de Marmela interessam na medida em que constituem a base compartilhada da disputa pela interpretação da vida da personagem, pois em algumas passagens a narradora se dirige à comunidade para dizer algo como: “vocês estão inventando; e vocês sabem disso!”. Mas ela mesma se utilizaria desse artifício criativo (afinal, ela faz parte da comunidade...) para disputar a memória de Marmela. É por isso que talvez a grande questão em “A benfazeja” não esteja exatamente na veracidade dos fatos – que é crucial na narrativa de “Os irmãos Dagobé” para que seja possível questionar *quem realmente matou Damastor* e, assim, instituir a disputa interpretativa que caracterizaria, a meu ver, o ponto axial desse par de contos. A grande questão, aqui, neste conto, parece ser a própria disputa sobre a história e a memória de Mula-Marmela. Uma disputa interpretativa dos fatos, mas também criativa dos fatos: trata-se, afinal, da construção social de uma memória.

O que leva uma pessoa a procurar cindir a perspectiva de toda uma comunidade para instituir uma disputa como essa? Considerando o tratamento público dado a Marmela, comprar uma briga dessa dimensão tem todo o potencial de causar mais danos do que honras a quem a levanta. Trata-se, sem dúvida, de uma luta justa e por justiça em relação à memória de uma mulher importante na vida do povoado. E como se trata claramente de uma intervenção política da narradora, convém reformular a pergunta: por que é importante lutar pela memória de Marmela? A seguir, para explorar a questão, gostaria de propor interpretar a personagem de Marmela a partir das relações ambivalentes de aproximação e distanciamento (amor-e-ódio) que ela estabelece com Mumbungo, Retrupé e, em geral, com a comunidade.

Marmela provoca na comunidade um desconforto profundo, uma irreduzível inquietação. Segundo a narradora: “A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida” (p. 113). O “crime” que ela não se arrependera era o de ter matado seu marido, por quem era enamorada, a saber, o grande matador, tirano e opressor Mumbungo. Apesar de dissonantes, as perspectivas da comunidade e da narradora parecem concordar que Mumbungo (o “cão”) e Marmela (a “loba”) se gostavam e se amparavam mutuamente. Matar o companheiro significava privar-se do cuidado, carinho e proteção que um companheiro-esposo pode ofertar e receber. E Marmela era provavelmente a única pessoa fora do alvo da inércia violenta e enlouquecida de Mumbungo. O sacrifício de Marmela viria, então, de um impulso altruísta, para salvar a comunidade? Sim e não:

A Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara. Se só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo. Se não cumprisse assim – se se recusasse a satisfazer o que todos, a sós, a todos os instantes, suplicavam enormemente – ela enlouqueceria? A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco (p. 116-117).

Segundo a narradora, Marmela sentia por todos, e talvez mais que todos. Sua empatia a fazia se compadecer pelos que estavam, diferentemente dela mesma, na mira da louca vio-

<sup>4</sup> Sobre a não confiabilidade da narração em “A benfazeja”, ver Soares (2024).

lência de Mumbungo. Ao assumir para si a responsabilidade de fazer a justiça, ela age como se ouvisse a súplica muda do povoado. Sua missão seria também seu destino trágico: matar para não enlouquecer, para salvar-se de ficar como o marido. De modo que – e este é o ponto –, entre marido e mulher há uma força de aproximação e outra de distanciamento a agir sobre os dois, *i.e.*, sobre a relação conjugal. São essas duas forças, absolutamente contrárias, que afetam Marmela, levando-a a matar o matador. Trata-se de uma identificação que é também, paradoxal e fundamentalmente, uma desidentificação absoluta entre eles:

Matou o marido, e, depois, própria temeu, forte demais, o pavor que se lhe refluiu, caída, dado ataque, quase fria de assombro de estupefazerimento, com o cachorro uivar. E ela, então, não riu. Vocês, os que não a ouviram não rir, nem suportam se lembrar direito do delirido daquela risada (p. 116).

A identificação é tamanha que ela, após matar Mumbungo, sem o controle de seu próprio agenciamento (apavorada e assombrada), deixa seu corpo cair, “quase fria”, chegando a uivar como um cão, ou seja, como Mumbungo. A cena é forte e impactante. Normalmente Marmela quase não fala, e quando fala é lacônica e/ou sussurra. Mas nesta cena ela solta um grito desesperado, um uivo canino, que as pessoas da comunidade ouviram e trataram como risada. Na experiência inevitavelmente caótica de Marmela, seu “cachorro uivar” poderá mesmo ter soado como um riso enlouquecido. A ambiguidade desse grito (e reparem como a morte de Mumbungo, ao contrário da morte de Damastor Dagobé, foi testemunhada pelos membros da pequena comunidade...) é central neste conto, pois ao mesmo tempo em que há este movimento de aproximação e identificação entre mulher e marido, há também, tão decisivo quanto, o movimento de distanciamento e diferenciação. Mumbungo, movido pela loucura do poder, era o tirano, o matador opressor, que assassinava arbitrariamente o máximo que podia. Mas Marmela foi sua contraposição. Movida aparentemente pela necessidade de escapar dessa loucura, ela assumiu o risco de experimentar esse poder: matou o mínimo, sem arbitrariedade, num ato único, interrompendo a opressão generalizada e encaminhando certa libertação da comunidade. Uma aproximação arriscada ao matador que gerou o máximo distanciamento em relação a ele e ao que ele representava. Ela vive, ele não.

Mas o filho de Mumbungo era candidato a assumir a posição vaga de tirano. Retrupé era seu nome, e sua conduta era potencialmente a mesma do pai (mas apenas potencialmente, pois Retrupé ainda não era um assassino): “tinha um mando de alma, qualidade de poder” (p. 113), trazendo sobre os trapos de sua roupa um facão pendente e em suas mãos um bordão que ele usava como arma, batendo nos balcões, exigindo esmola e comida sem ser diretamente contrariado. Ele, o filho, “tal-pai-tal” (p. 116), também tinha sede do “sangue das pessoas” (p. 115). Por assemelhar-se ao pai, parte da crítica chamou a atenção para a hereditariedade genética, propondo uma leitura mais naturalista para este dado do conto. Justificando essa leitura, tem-se a própria descrição comunitária anotada pela narradora: *cão filho de cão*. Acho mais interessante, contudo, considerar a transmissão social (cultural, familiar) dessas atitudes violentas pela convivência entre pai e filho. Afinal, se o caráter violento do comportamento de ambos pode ser interpretado como herança de código biológico, há uma aproximação específica entre pai e filho que não se pode explicar por esta chave mais determinista: o medo e o respeito que ambos alimentam por Mula-Marmela. Segundo a narradora, Mumbungo age como se pressentisse a possibilidade de ser morto por Marmela:

O Mumbungo queria à sua mulher, a Mula-Marmela e, contudo, incertamente, ela o amedrontava. Do temor que não se sabe. Talvez pressentisse que só ela seria capaz de destruí-lo, de cortar, com um ato de “não”, sua existência doidamente celerada. Talvez adivinhasse que em suas mãos, dela, estivesse já decretado e pronto o seu fim. Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé. Soubessem, porém, nem de nada. A gente é portador (p. 115).

Retrupé pressentia também que sua cegueira fora causada pela madrasta? Pode ser que sim, mas parece que não, já que *nem de nada soubessem*. A narradora sugere que Marmela tenha cegado Retrupé sem que este percebesse – mas o fato não fica claro, ou pelo menos não tanto quanto o que causou a morte de Mumbungo. De todo modo, a relação horizontal de afinidade entre Mumbungo e Marmela se reproduz, de alguma maneira, na relação vertical de “filiação” entre Marmela e Retrupé. Não só pelo medo que pai e filho têm à Marmela, mas sobretudo porque ela é tanto a contraposição identitária de Mumbungo (como vimos acima) quanto a contraposição identitária de Retrupé. Assim como Retrupé, Marmela também apresenta uma dificuldade para andar, nas perambulações que os dois fazem juntos pelo povoado. O nome Retrupé, aliás, aponta para essa dificuldade: não apenas por ser *retro-pé* (pés para trás), mas também por ser *re-trupé* (como quem retrupica, retropeça): “e o Retrupé se movia de lá, agora apalpante, pisando com ajuda” (p. 114). Mas essa dificuldade no passo, para cada um dos dois, se deve a causas diferentes. Marmela anda curvada por ser uma senhora idosa, cansada, em parte resignada. Retrupé tropeça por ser cego; mas sua postura é soberba, sempre de cabeça erguida, alteando seu chapéu. Ele é aquele que não vê, mas alto fala (bradando publicamente ao exigir suas esmolas); ela é aquela que quase não fala, mas muito vê: “Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração” (p. 117).

Marmela, enfim, é uma mãe sem filho e Retrupé um filho sem mãe conhecida. Apesar da complementaridade dessas posições, há uma forte tensão instituída entre eles que, desenvolvida durante a história de vida em comum, explode no encaminhamento final do conto: de repente, num rompante, Retrupé se levanta e, com um facão na mão, ataca sem sucesso Marmela que, inamovível, porta-se como se aceitasse e/ou entendesse o ataque. Parte da tensão que estrutura a relação entre eles se deve, certamente, às proibições que Marmela impõe à Retrupé quanto ao uso da cachaça.<sup>5</sup> Mas a distância entre Marmela e Retrupé (que viviam em um “acordo de incomunhão, malquerentes, parando entre eles um frio figadal”, p. 115) vai gradualmente se encurtando até a aproximação final, mútua, naquele episódio forte dado imediatamente após Retrupé levantar o facão para Marmela: ele enfim a reconhece como “Mãe... Mamãe... Minha mãe”, e ela lhe responde: “Meu filho...” (p. 121). E se parte da tensão entre eles é causada pelo cuidado de Marmela em relação à proibição da cachaça que Retrupé tanto desejava, parte importante da aproximação por eles estabelecida se deve a um outro cuidado de Marmela: um que Retrupé inicialmente não gostava, e que consistia em levá-lo a se deitar com as moças do lupanar:

<sup>5</sup> “Todos sabem que ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava. Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas, um silêncio, terrível. E ele cumpria, tinha a marca da coleira” (p. 115).

Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. Cambonda? Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições. Sabem que o cego Retrupé, canhim e discordioso, ela mesma o conduz, paciente, às mulheres, e espera-o cá fora, zela para que não o maltratem. Isto, porém, faz tempo. Hoje ele está envelhecido, virou em macilento, grisalho, as cãs assentam-lhe bem, quando o chapéu cai. Estes tempos, durante que deixamos de conhecê-los e averiguá-los. O cego Retrupé anda meio caído, amorviado, em escanifro e escanzelo (p. 119-120).

No tocante à sede de sangue do canino Retrupé, Marmela impedia sua vazão proibindo o gatilho da cachaça, aplacando-a via permissão do sexo com “as cãs”, que, reunidas no lupa-nar, não também de ser, de alguma forma, lobas. Mas Marmela é outra espécie de loba para seu enteado: ela era a loba que colocava publicamente o chapéu caído em Retrupé; as outras lobas, suas cãs, ao contrário, tiravam seu chapéu e o despiam, no particular. Tratar-se-ia da domesticação do cão pela alcateia: negar a introversão violenta do líquido da cana (a cachaça) para proporcionar a extroversão apaziguadora do outro líquido “caniço” (o sêmen). O envelhecimento e enfraquecimento da “fúria alastradora” de Retrupé está, de todo modo, ligado ao sexo no lupanar, que aos poucos ele vai deixando de resistir e que o deixa, reparem, *escanifro* e *escanzelo*.

As relações de aproximação e distanciamento que Marmela estabelece com Mumbungo e com Retrupé se invertem comparativamente. A morte de Retrupé nos braços de Marmela, por exemplo, acaba por inverter a morte de Mumbungo em seus braços: [1] mais ou menos distanciados durante toda a vida, Retrupé e Marmela terminam reunidos, abraçados, como mãe e filho; [2] aproximados durante a vida como um casal, Marmela e Mumbungo terminam separados pelo assassinato. Duas relações bem diferentes, ainda que espelhadas, de amor-e-ódio: uma filial, outra conjugal.

Mas e a relação entre Marmela e a comunidade? Também haveria uma relação ambivalente, de amor-e-ódio, entre eles? Comecei esta análise sugerindo que a personagem causa uma profunda inquietação e um irreduzível desconforto na comunidade. Será por que ela mata seu marido amado? Será por que ela parece não se arrepender de tê-lo matado? Ou será, talvez, por que a santa redentora da comunidade tenha sido, outrora, quando mais nova, uma entre as meretrizes do lupanar – aquela que haveria encantando o Mumbungo? Afinal, ela é uma mulher pobre, rejeitada, que a comunidade evita ver de perto e sob a luz do dia (há todo um jogo de luz e sombra nesse conto). Os indícios desta sugestão de leitura encontram-se bem concretos na consideração dos animais que são associados a ela. Segundo a narradora, ela é a loba, mas também uma égua solitária: “Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato” (p. 113). “Égua”, no Brasil, é, em muitas regiões, sinônimo popular de meretriz, assim como loba (a *lupa*, na raiz de lupanar) carrega também conotações sexuais. Além de égua e loba, ela é também Mula (conforme a comunidade), não apenas porque carrega todos os pesos do julgamento moralista da comunidade que afirma, difusamente na conversa privada e paralela, que ela roubava as esmolas do cego Retrupé, ou que ela rira na morte de Mumbungo, ou que ela teria outrora concubinado com o enteado – mas também porque mula é um animal em que se monta. Ou, pior: naturalmente infértil, a mula é a fêmea cuja transa só se pode associar com a recreação. Ora, o tema da meretriz que salva a comunidade tem seu lastro: penso imediatamente em Geni da canção “Geni e o Zepelim” (1978) de Chico Buarque, mas principalmente em “Bola de Sebo” (1880)

de Guy de Maupassant – esse texto, que provavelmente inspirou a canção de Chico, é também o texto comparado por Luís Bueno (2014) à trama de “A benfazeja”. Seja como for, é a essa mulher, animalizada tanto pelo apelido acusatório que recebe do povoado quanto pelas descrições alteadoras da narradora, que a comunidade se sente, ao que parece, em grande dívida. Uma dívida que Marmela, ela própria, não cobra.

## Rosa e Freud: debate sobre emancipação política

À guisa de conclusão, apresento rápidos apontamentos para justificar a hipótese (trata-se mesmo de uma hipótese, ainda incipiente) que quero propor acerca da possibilidade do par de contos rosianos acima analisados se projetar deliberadamente sobre um par de textos políticos de Sigmund Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939).<sup>6</sup>

Para abordar os modos de funcionamento fantasmáticos do poder nas sociedades modernas, Freud propôs imaginar, em *Totem e tabu*, uma história que explicasse a origem de sua formação social. Nos primeiros tempos, haveria um pai autoritário e cruel em torno do qual se organizava uma ordem social primitiva (*i.e.*, uma horda). Subjugados por esse pai tirano, detentor também do monopólio das mulheres, os homens um dia decidem irmanar-se para matá-lo. Mas o assassinato do pai primevo não gera a emancipação esperada por eles. Paradoxalmente, as dinâmicas de sujeição permanecem: o vínculo ao pai é inesperadamente preservado sob a forma de culpa e o lugar do pai é preenchido com uma representação totêmica compensatória (objeto de investimento respeitoso, amoroso). É esta relação profunda de reverência identitária ao pai, preservada e potencializada sob a forma de culpa, que fundamentaria a melancolia presente e determinante das relações fantasmáticas de poder nas sociedades modernas que funcionam – eis o salto da análise mítica freudiana – *como se* os sujeitos modernos tivessem que dar conta de um pai por eles assassinado, o que os faz integrar a vida social culpados e paralisados diante das figuras de autoridade para com quem se imaginam conectados por uma dívida impagável.

Ora, o *patricídio fraternal* de “Os irmãos Dagobé” não poderia ser lido como uma forma de resolver as contradições melancólicas desse mito freudiano? Ao empurrarem astutamente o assassinato para Liojorge, os Dagobés mais moços se livrariam publicamente da culpa e, conseqüentemente, da melancolia que Freud faz acompanhar o assassinato do tirano (neste caso, o Dagobé mais velho: espécie de pai soberano para seus irmãos). Livrando-se da culpa, os irmãos passariam a experimentar, comparativamente à estória freudiana, uma verdadeira emancipação paternal. Por sua vez, haveria também uma emancipação de Liojorge que, a despeito de seu desespero, conseguiria escapar da culpa (que os Dagobés teriam tentado lhe impingir) ao alegar legítima defesa. É assim, me parece, que Liojorge conquista escapar do grande risco que a expectativa geral da vendeta lhe projetava: ao assumir-se publicamente arrependido mas não culpado pela morte de Damastor, Liojorge é desonerado pelos irmãos Dagobé e sobrevive à expectativa popular de morte por vingança. Por fim, a comunidade também se libertará inesperadamente da família tirana sem ver, imediatamente, outra pessoa (ou totem) ocupar esse lugar de mando: lembremos que no povoado não havia polícia,

---

<sup>6</sup> Quero sublinhar que meu entendimento de *Totem e tabu* (1913) e de *Moisés e o monoteísmo* (1939) está estreitamente balizado pela leitura que Safatle (2015) oferece desses dois livros.

prefeito ou padre, de modo que a comunidade se vê realmente emancipada de qualquer autoridade. Assim, o totemismo do conto rosiano afasta-se deliberadamente do totemismo freudiano, pois os tabus sociais sertanejos referentes à proibição do matador participar do velório e/ou do enterro do defunto assassinado não têm qualquer efeito aqui: independentemente de quem tenha sido o real assassino de Damastor, tanto os Dagobés quanto o Liojorge saem livres do arrocho típico de um tabu “primitivo” tal qual discutido no livro de Freud. É desse modo, portanto, que a versão rosiana-sertaneja consegue contornar os riscos da melancolia social moderna, além de desmontar ou neutralizar qualquer pretensão universalizante do mito freudiano.

Em *Moises e o monoteísmo* Freud retoma suas reflexões sobre a formação do vínculo social a partir da morte do pai, mas em termos completamente diferentes. A figura do pai (*i.e.*, Moisés) é bem outra aqui. A começar, Moisés é um profeta estrangeiro, falante de outra língua diante dos seus: um egípcio a guiar os judeus. Essa imagem freudiana pode soar provocativa, mas ele só estava recuperando um debate, já antigo à sua época, sobre a origem de Moisés. Sustentar que os judeus tenham em sua origem um pai *estrangeiro* e *duplo* era, para o autor, um apontamento de suma importância para a construção de seu argumento no contexto da segunda metade dos anos 1930, na Europa, que testemunhava a ascensão das eugenias fascistas. Estrangeiro, duplo, trazendo uma religião monoteísta sem imagens (marcada, assim, pela ausência radical de toda possibilidade de representação totêmica), o Moisés freudiano é uma figura em torno da qual não se pode estabelecer o mesmo vínculo que o povo estabeleceu com aquele pai primevo, nem estrangeiro nem duplo, de *Totem e tabu*. Se a identificação com o pai primevo se dá sob o regime próprio da identidade, a identificação com Moisés se dá no regime da alteridade. Quando Freud, judeu, se volta sobre sua origem, ele encontra um estrangeiro, um outro: alguém que, assim sendo, o desampara, não o espelha, não se constitui como sua projeção, *i.e.*, não responde suas expectativas identitárias. Ora, que efeito teria esse pai estrangeiro sobre sua comunidade? Moisés é a figura de um fundador que provoca angústia e inquietação profundas; razão pela qual o assassinam. Segundo Freud, Moisés também teria morrido assassinado, como o pai primevo, mas – eis o ponto – sua morte não geraria exatamente culpa mas uma espécie de abertura, quer dizer, uma espécie não-melancólica de vínculo social fundador. É por conta dessa abertura que, diferentemente de *Totem e tabu*, após a morte de Moisés outros profetas ocupam seu lugar vago. Essa é, conforme entendo, a leitura de Safatle (2015).

Em “A benfazeja” também há a morte de um pai, o Mumbungo. Mas sua posição não é reocupada por ninguém: nem mesmo por Retrupé, seu filho. Isso porque em “A benfazeja” não será Mumbungo a elaboração rosiana do Moisés freudiano, mas Mula-Marmela. É ela, salvadora, quem causa um profundo desconforto e inquietação na comunidade; é dela o nome que está envolto em mistérios; é ela quem, como no deserto, erra em círculos pelo povoado, guiando seu pequeno e inconformado séquito (*i.e.*, Retrupé); é ela quem ocupa uma posição incompreensível, ambigualmente estrangeira e *duplicada* na obra rosiana (a imagem invertida e duplicada de Mula-Marmela é Maria Mutema, personagem de *Grande Sertão: Veredas*);<sup>7</sup>

---

7 O cotejamento entre *Maria Mutema* (*Mar-Mu*) e *Mula-Marmela* (*Mu-Mar*) é multifacetado. Além desse “lance de emes” (M.M.), da inversão das sílabas iniciais, note-se que ambas são assassinas de seus maridos. As duas, além de matarem seus companheiros, atacam também um outro homem da comunidade: Maria Mutema o Padre Ponte e Mula-Marmela cega Retrupé. Maria investe-se contra o ouvido do padre; Marmela, ao que parece, contra os olhos do afilhado. O padre se deixa morrer, deprimido, longe da presença de Maria; Retrupé, depois de

é ela que tem sua posição ambígua retomada, tal qual fizeram outros profetas em relação à posição deixada por Moisés, pela narradora do conto (narradora também ambígua: meio de fora, meio de dentro da comunidade).<sup>8</sup> É ela, Marmela, enfim, quem liberta a comunidade das mãos de um tirano. Mula-Marmela é a profeta fundadora de uma comunidade que não chega literalmente a matá-la, mas a exclui profundamente: ela, uma mulher pobre, e loba, égua, mula (*i.e.*, provavelmente, conforme procuramos demonstrar acima, uma meretriz). E se a leitura freudiana de Moisés o constitui como uma figura paterna antifascista, ainda que desamparadora (ver Safatle, 2015), a versão rosiana apresenta uma Marmela igualmente antifascista, mas completamente amparadora: ela é quem cuida de Retrupé e, por conseguinte, da comunidade onde vive (*i.e.*, ao amparar Retrupé depois de provavelmente cegá-lo, ela possibilitaria a permanência da emancipação comunitária ao impedir que a posição do tirano, vacante após a morte de Mumbungo, fosse imediatamente herdada).

A diferença estrutural marcante entre Moisés e Marmela talvez seja esta: o primeiro não mata o tirano para libertar o povo da escravidão. Profeta divino, Moisés testemunha, como mensageiro das pragas, a morte de muitos egípcios, mas não do pai-tirano que escravizava os judeus. Na guerra por emancipação, Deus e Moisés preservam a figura desse pai-tirano contra quem lutam. Marmela, por outro lado, é mais consequente, agindo com mais justiça (me parece): em sua difícil guerra, ela mata o mínimo, somente aquele que é realmente preciso para libertar a comunidade: o tirano. O *patricídio conjugal* de Marmela (a mãe sem filhos) ataca e decompõe o vínculo responsável pela sujeição estrutural perpétua, *i.e.*, o vínculo da paternidade, não arbitrariamente masculino. E quando essa comunidade sertaneja, interpelada pela narradora (versão rosiana do próprio Freud...), se voltar sobre suas origens, encontrará a figura fundadora de Marmela como imagem do vínculo social instituinte de um corpo social-político quicá muito diferente do moderno: um corpo fundado a partir de uma alteridade irreduzível, sintetizada na figura de uma *mãe sem filhos, amparadora e antifascista*.

Ora, a interpelação da narradora não deixa de nos convocar (a nós, leitoras e leitores) a compor, por seu ponto de vista, essa comunidade sertaneja marmeliana! Deixar-se interpelar por ela é uma maneira de começar a entender a força desse vínculo fundador benfazejo. Para mim, tudo se passa como se, diante de outrem e implicado no mundo, eu, afetado pelo conto, procurasse fazer parte dessa rosiana comunidade sertaneja, na busca de uma experiência social antifascista e amparadora, empenhando-me na construção de alianças com quem também se deixa ou pode se deixar afetar por essa figura justa, libertadora e inquietante: Marmela, a pobre mãe sem filhos – o nome de uma forma aguerrida e resistente de solidariedade generalizada.

---

muito tempo seguindo Marmela, morre em paz com Marmela, em seus braços. Maria Mutema se redime pela religião e pelo Estado (convertida, ela cumpre sua pena na prisão), mas religião e Estado estão completamente ausentes em “A benfazeja” (o povoado em que se passa a estória é também um lugar sem autoridade centralizada, estável ou perpetuada institucionalmente).

<sup>8</sup> A razão principal que me levou a sugerir uma *narradora* se encontra aqui: na articulação entre “A benfazeja” e *Moisés e o monoteísmo* a questão de gênero mostrou-se de suma importância para a análise, de modo a tornar inverossímil (a mim, pelo menos) imaginar que o lugar comunitário inquietante, tornado vago pela saída de Marmela (com as características com as quais propomos descrevê-la aqui), possa ser ocupado por um homem...

## Referências Bibliográficas

- BUENO, L. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-164, 2014.
- CAMARGO, F. A. C. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista IEB*. São Paulo, n.55, p. 183-204, 2012.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1988.
- FREUD, S. (1913). *Totem e tabu*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- FREUD, S. (1939) *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- LOPES, P. C. C. Introdução a João Guimarães Rosa. *Vídeo*. 2016. Disponível em <https://youtu.be/C3A4qpoBkps?si=SeMllc7FkfgvrzMV> Acessado em 14 jul. 2024.
- ROCHA, H. S. Uma segunda estória rosiana: O fratricídio Dagobé. *Eutomia*, Recife, v. 18, n. 1, p. 63-75, Dez. 2016.
- ROQUE, A. F. *A dualidade como princípio estruturante em Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa*. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2019.
- SOARES, C. Mula Marmela e o olhar do narrador. In: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (Orgs.). *As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024. p. 333-353.
- ROSA, J. G. (1962). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROWLAND, C. Apresentação. In: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (Orgs.). *As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024. p. 09-14.
- SAFATLE, V. (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2021.

# Corpos e casas enfermiços: imagens da decadência em *Repouso* (1949), de Cornélio Penna, e em *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso

*Diseased houses and bodies: images of decay in Repouso  
(1949), by Cornélio Penna, and Crônica da casa assassinada  
(1959), by Lúcido Cardoso*

Júlia Mota Silva Costa

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

juliamscosta@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4528-7880>

**Resumo:** Neste artigo, apresenta-se uma análise dos romances brasileiros *Repouso* (1949), de Cornélio Penna, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Examina-se, por meio de leitura cerrada, como as obras elaboram o tema da decadência de tradicionais famílias mineiras. A ruína de tais famílias é retratada como um processo irreversível, marcado por uma crise financeira e moral, que não contém nenhuma possibilidade de futuro ou de renovação. Em *Repouso*, a representação da crise se entrelaça de forma decisiva à atividade econômica que enriquecera a família da protagonista Dodôte: a mineração. Já na *Crônica*, a ideia de decadência não se apresenta em uma relação determinante com a função econômica dos Meneses em Vila Velha, mas com os valores que os integrantes da família defendem e incorporam. Ambos os romances, porém, elaboram imagens similares como símbolos dessa decadência: as moléstias físicas fatais (sífilis e câncer) e uma sensibilidade enfermiça e reprimida que distingue as personagens de Penna e de Cardoso. A leitura dessas obras lado a lado revela uma visão semelhante e crítica a respeito da sociedade patriarcal mineira do início do século XX. A sífilis, em *Repouso*, e o câncer, na *Crônica da casa assassinada*, associando-se às coerções sociais e aos valores religiosos distorcidos que levam à sensibilidade adoentada das personagens, tornam-se a imagem da decadência inescapável daquelas famílias. Os romances sugerem, assim, que, por sua natureza destrutiva e



violenta, a tradição de tais famílias não pode prosperar, estando fadada à esterilidade e à morte.

**Palavras-chave:** decadência; romance brasileiro; Cornélio Penna; Lúcio Cardoso

**Abstract:** This article presents an analysis of the Brazilian novels *Repouso* (1949), by Cornélio Penna, and *Crônica da casa assassinada* (1959), by Lúcio Cardoso. It examines, through close reading, how the works elaborate the theme of decay, which, in both narratives, affects traditional families from Minas Gerais. The decline of such families is portrayed as an irreversible process, marked by a financial and moral crisis, which does not contain any possibility of future or renewal. In *Repouso*, the crisis is decisively intertwined with the economic activity that had enriched the protagonist Dodôte's family, that is, mining. In *Crônica*, the idea of decay is not related in a determinant way with the economic function of the Meneses in Vila Velha, but with the values that the family members defend and embody. Both novels, however, elaborate similar images as symbols of such decay: fatal physical illnesses (syphilis and cancer) and a sickly and repressed sensitivity that distinguishes Penna's and Cardoso's characters. Reading these works side by side reveals a similar and critical vision regarding the patriarchal society of Minas Gerais at the beginning of the 20th century. Syphilis, in *Repouso*, and cancer, in *Crônica da casa assassinada*, associated with the social coercion and the distorted religious values that lead to the characters' sickly sensitivity, become the image of the inescapable decay of those families. The novels thus suggest that the tradition of such families, due to its destructive and violent nature, cannot prosper, being doomed to sterility and death.

**Keywords:** decay; Brazilian novel; Cornélio Penna; Lúcio Cardoso

## 1 Cornélio Penna e Lúcio Cardoso: a decadência provinciana

Para Alfredo Bosi, Cardoso e Penna teriam sido, talvez, os únicos escritores brasileiros surgidos no decênio de 1930 “capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances” (Bosi, 2015, np). Nas obras de tais romancistas, conquanto marcadas pela introspecção, a “decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações” (Bosi, 2015, np). Com efeito, a afinidade entre os romances *Repouso*, de Penna, e *Crônica da casa assassinada*, de Cardoso, reside precisamente no fato de que ambas as obras retratam a decadência de tradicionais famílias mineiras, de passado escravagista, por meio do mergulho na vida interior de suas personagens.

Nessas obras, uma certa religiosidade opressiva, que conforma e, ao mesmo tempo, deforma as personagens contribui para essa atmosfera de ruína dos representantes de uma tradição patriarcal e exploratória. Tal como Antonio Candido já assinalou, uma das consequências do movimento revolucionário de 1930 foi a instauração de “uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas” (Candido, 1984, p. 30) – particularmente a católica –, as quais penetravam os textos, por vezes, de modo inadvertido. Este espiritualismo católico se faz presente em *Repouso* e em *Crônica da casa assassinada*, obras em que, ainda que tardiamente, observa-se isto que Candido designa como “a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor” (Candido, 1984, p. 31). Pode-se dizer que, nos dois romances, existe uma sugestão da religiosidade como algo coercitivo, que sufoca a vitalidade humana.

De acordo com Luís Bueno, tanto para Penna como para Cardoso, a fé católica “não pode ser libertadora num universo de opressão e de convencionalismo” (Bueno, 2006, p. 282). Neste sentido, nos romances aqui analisados, relacionam-se a exploração da terra e dos seres humanos à repressão de cunho religioso, enquanto formas análogas de desrespeito da natureza, das quais resultam indivíduos física e/ou moralmente adoecidos e isolados em si próprios, como o são Dodôte e Urbano, em *Repouso*, e os Meneses, em *Crônica da casa assassinada*, fadados a uma ruína irreversível. No caráter e na trajetória dessas personagens, manifestam-se formas diversas de um afastamento da natureza, condicionante de uma espécie de fracasso individual, que reflete aquele do sistema que representam. Como afirma Bueno, “afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar” (Bueno, 2006, p. 25).

O objetivo das páginas seguintes é considerar como tais elementos se configuram nos romances em questão, por meio do enfrentamento dos textos e de uma leitura que se pretende cerrada. O foco da análise recairá sobre como moléstias físicas fatais – a sífilis, em *Repouso*, e o câncer, em *Crônica da casa assassinada* –, juntamente à sensibilidade enfermiça que distingue as personagens de cada obra, tornam-se uma imagem simbólica da decadência dos valores associados àquelas famílias. Note-se, ainda, que a ideia de decadência<sup>1</sup>, nos dois romances, opera em um sentido emprestado à biologia: tal como o ser humano nasce, envelhece e perece, em um processo de declínio natural, e tal como tudo o que é orgânico amadu-

<sup>1</sup> Para uma análise historicizada do conceito de decadência, ver o capítulo “Decadência”, em LE GOFF, Jacques, *História e memória*, tradução de Bernardo Leitão et. al., Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

rece e apodrece, assim também tais famílias enfrentam uma morte inescapável, precedida por uma decomposição que tem princípio em seu interior, de modo velado, mas que, afinal, se faz perceber por meio de signos externos e incontestes.

## 2 Repouso: a herança contaminada

Edvard Munch. *Herança* (1897-1899).



Óleo sobre tela; 141 cm x 120 cm. Munch Museum, Oslo. Imagem em domínio público.<sup>2</sup>

Somente as últimas páginas de *Repouso* desvelam, ao leitor, a doença que debilitara rapidamente a saúde de Urbano e acometera, também, sua esposa, Dodôte: a sífilis. A moléstia não é designada diretamente, apenas seu sintoma característico. No capítulo LXXIV, no mesmo dia da morte de sua avó, Dodôte dá à luz um menino “que parecia morto, e levou muito tempo para chorar” (Penna, 1958, p. 715). Ao examiná-lo, o médico tenta separar as pernas do bebê, sem sucesso – elas “se dobravam, endurecidas, em uma posição esquisita” (Penna, 1958, p.

<sup>2</sup> O quadro representa uma mãe que, em prantos, lamenta o filho nascido, provavelmente, com sífilis congênita – sua herança. Foi pintado após uma visita de Munch a um hospital parisiense. Cf. <https://www.thehistoryofart.org/edvard-munch/inheritance/>.

717). A palavra “tabes” é murmurada, e Dodôte a assimila “com sentimento de raiva interior”, porque “já sabia, bem no fundo de seu ser, tudo que poderia ser explicado com as pobres expressões da linguagem humana” (Penna, 1958, p. 718).

Ora, a tabes é uma forma de degeneração da medula dorsal, resultado da infecção por sífilis em estágio terciário, que pode ser transmitida da mãe infectada para o bebê, por meio da placenta. Compreendendo a condição de seu filho, Dodôte vê, “diante de si, os longos anos de humilhação, [...] em que ela, *com vergonha da força do seu corpo*, contemplaria o filho, morrendo minuto por minuto, ameaçado de trevas, ameaçado da imobilidade definitiva, ameaçado de tudo, mas vivo, vivo sempre” (Penna, 1958, p. 718, grifo nosso). A vergonha que a personagem antecipa é significativa, na medida em que isso sugere que ela conhece a natureza da doença que a contamina, apesar de nunca a nomear: Dodôte se envergonhará de seu corpo, porque seu filho será o emblema público de sua degradação, o sinal incontestável de que o que matara Urbano fora um mal venéreo, estigmatizado como uma doença do pecado e da luxúria<sup>3</sup>. O corpo infectado de Dodôte, assim, é a causa da ignomínia que o futuro reserva a seu filho, obrigado a viver “uma vida roubada, miserável, em sinistra caricatura dos outros, sem que ela pudesse fazer nenhum bem, sem que pudesse dar-lhe nenhum alívio” (Penna, 1958, p. 718). No entanto, o médico anuncia que Dodôte “nada sofrerá”, e ela diz, baixinho: “meu filho será meu repouso!” (Penna, 1958, p. 719). Destas linhas finais do romance, compreende-se que, já fraca, Dodôte não sobreviverá ao parto – o nascimento da criança será o meio pelo qual, em sua morte, ela enfim repousará.

A infecção por sífilis lança nova luz aos sofrimentos psicológicos de Urbano e de Dodôte, que dão corpo ao romance de Penna. A primeira incursão da narrativa à subjetividade de Urbano ocorre no capítulo XX, em que acompanhamos sua chegada à cidade mineira interiorana. A esta altura, ele já está doente, e a primeira coisa que faz ao chegar é visitar um médico. De modo ainda velado, a narrativa como que fornece pistas para o leitor daquilo que só será definitivamente esclarecido ao final da obra. Enquanto espera o médico, Urbano pensa que sua existência “terminara há muito tempo, e agora [ele] sobrevivia apenas, sem nenhum direito à saúde” (Penna, 1958, p. 454), e lembra-se de que, depois da morte de sua primeira esposa, passara semanas deprimido, fraco e fora de si, reconhecendo que estes eram sintomas de uma doença antiga:

Era a volta, um eco do passado já muito atrás. Era o volver de sua juventude longínqua e ameaçada, a repercussão muito lenta e preguiçosa das crises que tinham feito de seus vinte anos o ponto crucial, a encruzilhada que tornara a sua vida partida em várias direções, todas perigosas e sem remédio. // Quando voltara a si do longo sono que o tirara do mundo durante semanas e semanas, quando vira curvados sobre o seu leito os rostos ansiosos daqueles que amara, teve a revelação da morte. // Nas palavras angustiadas que ouviu, nos segredos que surpreendeu, vira que era o anúncio surdo de seu fim, que se antecipava, e devia chegar sem pressa e sem surpresa, mas parecia, por isso mesmo, tão difícil de alcançar... (Penna, 1958, p. 454).

---

<sup>3</sup> Para os estigmas relacionados à sífilis, ver GRIEBELER, Ana Paula Dhein, A concepção social da sífilis no Brasil: uma releitura sobre o surgimento e a atualidade, Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Saúde Pública, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 33.

Tais reminiscências evidenciam que, antes de se casar com Dodôte, Urbano já tinha certeza de que morreria em decorrência de tal doença e sabia que essa morte precoce era uma sentença de sua juventude. Em retrospecto, sugere-se, portanto, que ele tivera um passado de conduta sexual descuidada e, na lógica religiosa do mundo dessas personagens, pecaminosa, da qual resultara a infecção por sífilis. Isso é corroborado, ainda, pelo temor que Urbano sente de que essa visita ao médico tenha consequências negativas: “Talvez uma *confissão irremediável*, palavras *imprudentes* que fechariam os caminhos diante dele, e *tornariam qualquer volta ao passado impossível*” (Penna, 1958, p. 454, grifo nosso). É lícito supor que a confissão a que a personagem se refere diz respeito à sífilis, e sua imprudência, à impossibilidade que se engendraria de que, conhecida sua doença venérea, Urbano cumprisse a antiga promessa de casamento com Dodôte, efetivando, assim, a “volta ao passado”.

A moléstia, porém, tivera um período característico de latência, em que Urbano pudera esquecer-la, e é provavelmente neste estágio em que o vemos chegar a Vila Velha. À latência, contudo, segue-se o estágio terciário da sífilis, que evolui de modo sistêmico, causando lesões neurológicas. Tais lesões produzem uma deterioração progressiva do comportamento do indivíduo, mimetizando a demência ou outros tipos de doenças mentais, com sintomas como instabilidade emocional, delírios, irritabilidade, letargia, insônia e tremores do corpo.<sup>4</sup> A veloz deterioração física e o estado emocional cada vez mais taciturno, mais angustiado e mais delirante de Urbano são, assim, os indícios da progressão fatal da doença. Descobrimos, ao final do romance, que acompanhamos a degeneração neurológica de Urbano, determinada pela doença, e não somente os meandros de uma personalidade sorumbática; e o mesmo se aplica à Dodôte.

*Repouso* é, certamente, uma obra hermética, marcada por uma temporalidade obscura, cujo narrador onisciente se demora no mundo subjetivo de Dodôte e de Urbano – seus sentimentos, seus pensamentos, suas lembranças, suas impressões dolorosas. Não obstante, este mundo subjetivo, com seus “pequenos relampejos ou intermitências”, revela “experiências do patriarcalismo relacionadas com situações de violência e trauma” (Azevedo, 2012, p. 42). Nesse sentido, Cornélio Penna situa o mergulho radical na interioridade das personagens em um quadro social que, conquanto não seja totalizante, é bem determinado e confere sentidos à subjetividade melancólica das personagens.<sup>5</sup>

Dodôte e Urbano são primos, que pertencem à geração mais jovem de uma família mineira de passado escravagista, cuja riqueza se originara na atividade de mineração. Seu antepassado, que “tinha o olhar duro dos velhos patriarcas autoritários” (Penna, 1958, p. 673), viera de Portugal no século anterior, abandonando família e pátria, para empreender a exploração dos minérios brasileiros em um lugarejo em Minas Gerais. Lá, ele se casou tardiamente, deixando uma enorme descendência, para quem “suas palavras e seus atos estavam sempre presentes, duros como rocha, e como elas eternos” (Penna, 1958, p. 674). Esta descendência, porém, já não gozava da antiga prosperidade; o casarão construído pelo imigrante bem-sucedido fora transformado na Santa Casa, onde muitos de seus descendentes “morriam em camas de caridade onde ele morrera fidalgo e senhor de termos...” (Penna, 1958, p. 674).

<sup>4</sup> Informações sobre os estágios de desenvolvimento da sífilis foram consultadas no website dos Manuais MSD de Saúde, disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt-br/profissional/doencas-infeciosas/infecoes-sexualmente-transmissiveis/sifilis>, Acesso: 26/06/2023.

<sup>5</sup> Para uma análise focada na melancolia de Dodôte, ver BRITO, Luciana; FERREIRA, Renata de Paula, “Dodôte: a personagem melancólica de *Repouso* de Cornélio Penna”, *Revista Antithesis*, v. 5, n. 9, pp. 127-137, 2017.

O destino dessa família, “que se afundava em um triste naufrágio, sem luta e sem desespero, e tudo desaparecia na miséria e na obscuridade, vencidos os homens por irremediável inaptidão pela vida, e as mulheres pela paixão do sacrifício e da resignação que as aniquilava” (Penna, 1958, p. 674), apresentava-se a Dodôte como algo envolto em mistério. Encerrada na indolência de uma vida sem sentido – uma falta de sentido informada pela própria perda da função econômica da família e, ademais, por um papel social feminino reduzido ao âmbito do casamento – e voltada sempre para si mesma, Dodôte é incapaz de compreender tal naufrágio. E, nesse sentido, é significativo que a chave para a crise da família seja fornecida em um dos raros momentos em que a voz narrativa se desloca da subjetividade das personagens, isto é, no Capítulo II, em que se relata, brevemente, a história do casamento da mãe de Dodôte.

Neste capítulo, afirma-se que houve um “casamento triste”, mais semelhante a um rito fúnebre do que a uma festa nupcial, em uma fazenda cercada por “grandes pedras negras e árvores hostis, que abriam os galhos faméricos, rodeada de montanhas austeras, *com grandes chagas rasgadas em seus flancos possantes, de onde escorria minério podre, em ondas de lama sombria*” (Penna, 1958, p. 390, grifo nosso). O cenário deste casamento é o de uma natureza machucada, ferida em seus flancos por uma atividade humana predatória. Trata-se de uma paisagem imbuída de sentidos, tal como observado por Luís Bueno (2006), que sinalizam uma espécie de avaliação moral da atividade econômica da família. A mineração e a exploração colonial são a origem de sua riqueza, entretanto, visto que a natureza é exaurível, esta riqueza não somente é fugaz por excelência, como também é contaminada por uma violência intrínseca, decorrente da profanação daquelas montanhas e da desumanidade da escravização. Ela contém desde o princípio o germe de sua própria decadência. A respeito de *Fronteira* (1935), Bueno fala de um passado que perturba o narrador do diário, um passado que não é apenas individual, mas coletivo, “da família ou da cidade”, que constitui uma memória que, “embora algo indefinida, atinge com força o destino dos vivos. É como se os homens deixassem impressas na natureza e nos objetos suas marcas – e seus erros” (Bueno, 2006, p. 528). Pode-se dizer que um movimento análogo ocorre em *Repouso*; o passado violento da família de Dodôte e de Urbano assombra a geração presente, podendo ser compreendido como uma das causas do desequilíbrio, do isolamento e do aprisionamento que caracterizam a vida dessas personagens.

O destino de Dodôte, por exemplo, é repetir a trajetória de sua mãe: a ela, também se reserva um casamento arranjado e sem amor. Criada tão somente para ser a esposa de Urbano, sua vida perde a razão de ser quando ele descumprir a promessa e se casa com outra mulher. A indolência e o sentimento constante de aprisionamento de Dodôte ganham sentido neste contexto: a família e a religião exercem sobre ela uma série de coerções que exasperam sua melancolia, sua prostração, seu tédio, e tornam sua sexualidade enfermiça, assim como a de Urbano. Dodôte perderia sua função social naquela lógica patriarcal se não se tornasse esposa de Urbano, mas este casamento, quando ocorre, também é esvaziado de sentido – e é, ademais, a sentença de morte de Dodôte. Uma reminiscência da personagem, que lhe ocorre logo após uma crise de dor, já depois da morte de Urbano, ilustra essa ideia. Anos antes do retorno de Urbano, ela fizera uma viagem de trem e, enquanto fantasiava voos de liberdade em um infinito acolhedor, assustara-se com uma pancada brusca na janela: “Na vidraça um borrifo violento de sangue, partindo do corpo que o esguichava em todas as direções, formou uma grande estrela irregular, repentina, rubra e trêmula, que se quebrou logo em mil pedaços, e mil gotas [...]” (Penna, 1958, p. 682-83). O borrifo de sangue era de um pássaro que, em pleno voo, fascinado pelo brilho do sol refletido no trem, colidira contra o vagão. O evento deixou

uma forte impressão no espírito de Dodôte que, mais tarde, inequivocamente, identifica a si mesma com o pássaro, e Urbano com o trem – “[...] quando tudo contou a Urbano, ouvira com profunda revolta o riso que o sacudira... ouvia agora, de novo, o eco desse rir baixinho, e sentia também, novamente, a fascinação do brilho dos olhos e dos dentes, subitamente muito jovens, que a tinham acalmado” (Penna, 1958, p. 683). Como o pássaro em relação ao trem, ela se sentira fascinada por Urbano e fora de encontro à própria morte.

Assim, pode-se dizer que a insistência da avó no casamento arranjado, a despeito do empobrecimento da família, que não tinha mais nenhuma fortuna a preservar, e a resignação de Dodôte concretizam a catástrofe: é Urbano quem traz a infecção que contaminará a geração mais jovem e impedirá qualquer possibilidade de descendência, visto que, ainda que seu filho sobreviva, ele será incapaz de gerar descendentes. A herança dessa família é, assim, duplamente contaminada: pelo minério podre e pela sífilis. E aqui se entrelaça, à exploração, aquela outra forma de desrespeito da natureza, agora referente à natureza humana, subjetiva: o sufocamento de impulsos e desejos informado pela religiosidade coercitiva que marcava aquele sistema patriarcal. O isolamento das personagens, ganha, ainda, um aspecto paradoxal no tocante à religião, na medida em que o amor cristão seria “incompatível com o isolamento, porque irrealizável sem o outro”, isto é, “sem o outro não pode haver amor – assim como sem o outro não pode haver caridade – e, sem caridade, não pode haver santidade” (Bueno, 2006, p. 528). E tanto Dodôte como Urbano são marcados por uma incapacidade de comunicação e de comunhão entre si e com os outros.

Urbano, por exemplo, pensa que “[n]ão soubera amar, [...] e por isso não fora amado por ninguém, e todos aqueles que se aproximaram de sua voz, de sua epiderme, tinham caído como sanguessugas exaustas, que não tivessem encontrado uma só gota de sangue” (Penna, 1958, p. 505-6). Esta falta de sangue, de calor e de amor caracteriza igualmente Dodôte. Em sua sensibilidade adoecida, algo delirante, ela se sente como uma mulher feia e repudiada, que ninguém deseja nem ama – e, no entanto, é observada e cortejada mais de uma vez por homens que nunca são nomeados, a quem ela percebe de modo confuso e distorcido, e que a fazem se sentir, ao mesmo tempo, ameaçada e desperta para uma possibilidade de existência que uma parte dela deseja. É paradigmática disso a sua reação diante do homem que a segue, após vê-la na quermesse em companhia de Maria do Rosário:

Levantou os olhos e sentiu sobre si o olhar do Homem que a seguira, e que agora a fitava, e percorria os seus braços, o seu colo, todo o seu corpo, com a vista torva e lenta. Pareceu-lhe que uma onda de calor vinha de toda a sua figura, como um convite, uma encantação sombria. Mas logo a mais alta incompreensão fechou a sua alma, que não se aquecera com aquele calor, e continuava adormentada e dolente, pois não falava a mesma linguagem... (Penna, 1958, p. 404).

No Capítulo I, em que vemos Dodôte na Botica logo após a morte de Urbano, a personagem faz uma analogia entre sua existência e os vidros de remédio empoeirados: “Sua vida, pensava, enquanto andava pela grande sala, e rodeava o balcão de madeira negra que se erguia no centro, era também despida de calor e de cores, e tudo nela se passava atrás de vidros espessos, em armários poeirentos e fechados à chave...” (Penna, 1958, p. 388). À sua volta, naquela casa, tudo tinha já “o sinal da morte” (Penna, 1958, p. 386).

E esta imagem – a de uma clausura moribunda, sem calor nem cor – nos traz ao ponto em que convém adentrarmos a *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.

### 3 Crônica da casa assassinada: o sangue ruim

Diferentemente de *Repouso*, a *Crônica da casa assassinada* apresenta narradores múltiplos, que fazem uso de diferentes formas narrativas: o romance é composto por trechos de diário, relatos, cartas, confissões que compõem uma narrativa fragmentada. Há uma figura sem nome que, na realidade ficcional, desempenha o papel de editor, e, interessada em “coligar os fatos” da história de Nina e dos Meneses, é a responsável por organizar os fragmentos que temos em mãos.

O primeiro fragmento da obra é um trecho do diário de André, em que ele lamenta a morte de Nina e em que se evidencia que eles eram amantes, uma relação que André crê incestuosa, pois pensa – assim como, de início, o leitor – que Nina é sua mãe. Similarmente ao que ocorre em *Repouso*, porém, as últimas páginas da *Crônica* revelam algo que altera radicalmente as concepções do leitor: na verdade, André não é filho de Nina e Valdo, seu marido, nem mesmo de Nina e Alberto, o jardineiro, com quem ela tivera uma relação adúltera – ele é filho de Ana e Alberto. Nesse sentido, tudo aquilo que Nina parecia representar, para aquela família, até o capítulo final – a própria essência do mal, em sua capacidade de desrespeitar um interdito sagrado, cometendo o pecado do incesto sem culpa, e o elemento estrangeiro que supostamente instaurara a desordem, provocando a ruína dos Meneses – é desestabilizado, como que perde o lastro de verdade. Ana, aquela que incorporava, ao lado do marido, Demétrio, o espírito dos Meneses, é que tivera o impulso de cometer o incesto, quando tentara forçar André a beijá-la. Diante dessa revelação, as motivações de Ana, o câncer de Nina, seu pacto com Timóteo e o papel desta personagem surgem sob uma nova luz.

Os Meneses eram uma família tradicional do interior de Minas Gerais que, nos tempos do Império, detinham abundantes terras, gado e escravizados. No quadro daquela sociedade patriarcal, os Meneses possuíam grande relevância: “[...] sua importância local era imensa, e não havia festa, ato de caridade ou solenidade pública para que não fossem convidados” (Cardoso, 2021, p. 96). No período narrado na *Crônica*, porém, os três irmãos que compõem a família – Demétrio, casado com Ana, Timóteo e Valdo – já estão arruinados. Com as seguintes palavras, Demétrio define sua condição: “uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (Cardoso, 2021, p. 68). As vidas dessas personagens são marcadas por um aprisionamento, tanto físico, determinado pelo espaço da Chácara, como subjetivo, assim como se dá no caso de Dodôte e de Urbano. Nas palavras de Chico Felitti, “[o]s personagens estão presos na chácara. Estão presos em costumes e tradições que não cabem mais. Estão presos em desejos que não podem nunca sair do coração deles” (Felitti, 2021, p. 11).

É neste cenário que Valdo se casa com Nina, uma jovem carioca atraente, sedutora e cheia de vivacidade, e a leva para viver no antigo casarão dos Meneses, a Chácara, onde também moram Demétrio, Ana e Timóteo. Betty, a governanta da casa, é uma das primeiras personagens a descrever Nina: “Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio” (Cardoso, 2021, p. 64). A chegada de Nina gera uma intensa perturbação naquele espaço. De modos diversos, ela afeta profundamente os outros integrantes da família.

Demétrio, que é de um caráter estéril e seco e que, embebido no orgulho da família, nunca amara nada além de seu próprio status como um Meneses, apaixonou-se por Nina – mas sua paixão é um sentimento nocivo, que faz aflorar uma violência sub-reptícia em seu ser. Por exemplo, é por ação de Demétrio que Nina é coagida a partir da Chácara; antes disso, exasperado, ele comprara um revólver que deixara à vista, com a expectativa de que “o rato não deixará de cair na ratoeira” (Cardoso, 2021, p. 483), isto é, à espera de que Valdo fizesse uso dele, seja para matar Nina, seja para cometer suicídio. Demétrio também desrespeita o corpo moribundo de Nina – não espera sua morte definitiva para ordenar que, nua, enrolada apenas em um lençol, seja exposta na sala para o funeral. A passagem é narrada por Valdo:

Toquei-a de novo, ansiosamente: morna, viva ainda. Ah, por que não haviam deixado que ela esfriasse em seu próprio leito, e fugisse para a vida eterna como quem se agasalha num sono normal? Por que aquela crueldade inútil, aquele requinte em se despojar de um ser que ainda não sucumbira totalmente? [...] – Betty, como aconteceu, quem mandou tirá-la da cama? // Sua voz pareceu vibrar de impaciência: — Já disse, foi o senhor Demétrio quem deu ordem para tudo, senhor Valdo, eu não queria... (Cardoso, 2021, p. 472).

Enlouquecido e febril, Demétrio protagoniza uma cena escandalosa diante dos visitantes a velarem Nina, jogando fora as roupas que lhe pertenceram, atirando-as violentamente no corredor: “como se o tempo urgisse na limpeza que levava a termo, desfazia-se das peças atirando-as no chão, atabalhoadamente, e nelas dando com o pé quando por acaso o embaraçavam”, sem se importar que o observassem, com movimentos “nervosos, descontrolados, com essa pressa característica de certos maníacos” (Cardoso, 2021, p. 488). É Ana quem compreende a natureza do sentimento que impele seu marido:

Mas em Demétrio o amor não se manifestava como em todo o mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças [...]. Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, acabara por supô-la um perigo geral – um mal que, para o bem de todos, evidentemente devia ser extirpado. [...] Amar odiando – este teria sido seu dilema (Cardoso, 2021, p. 493).

Por sua vez, Ana, que fora escolhida como noiva de Demétrio quando ainda era uma criança, tendo sido cultivada “ao gosto dos Meneses” (Cardoso, 2021, p. 111), com a chegada de Nina, vê-se confrontada com coisas que lhe foram sempre negadas – particularmente, uma sexualidade livre, associada ao cultivo da beleza e à possibilidade de seduzir, satisfazer e satisfazer-se. Ana era marcada por uma mediocridade e uma estagnação que a identificavam, de fato, ao espírito dos Meneses. Em sua primeira confissão, endereçada ao padre Justino, ela afirma que sempre se esforçara para se tornar um “ser pálido e artificial”, em sua convicção do “alto destino” que lhe aguardava na Chácara:

Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o *ser incolor* que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele [de Demétrio] [...]. Ah, decerto naquela época *eu me achava bem longe de supor o que fosse um sentimento verdadeiro...* uma paixão, por exemplo. Esbatida, trabalhada em linhas de água e puerícia, *imaginava a vida como*

*um conto entrevisto através de uma vidraça. Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se processasse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções (Cardoso, 2021, p. 111-12, grifo nosso).*

Desde uma idade muito tenra, portanto, Ana fora induzida a uma anulação de si mesma que visava ao contentamento de outrem. Assim como em *Repouso*, trata-se de uma repressão que não é natural e que tem consequências nocivas. Observe-se, inclusive, a metáfora semelhante a que os romancistas recorrem: tal como Dodôte, que pensa em seu próprio ser enclausurado por vidros espessos e empoeirados, Ana também se sente como alguém impedido de viver, destinado a apenas observar a vida, com uma visão difusa, através de uma vidraça. É Nina quem provoca, em Ana, um despertar enraivecido dessa anulação, engendrando nela uma inveja funesta: “Ah, como ela era bela, como era diferente de mim! [...] vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens” (Cardoso, 2021, p. 116-17). É pelos olhos maliciosos e conscientes de Nina que Ana descobre, primeiro, sua própria feiura – a falta de graça e de charme que surgem em um contraste tão doloroso perto da outra – e, depois, a beleza de Alberto e a de André. Esse efeito irreversível do olhar de Nina já se delineia em um dos primeiros contatos entre as duas, narrado por Betty:

— Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui – e ele [Demétrio] apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana. // A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa que ele designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas. De pé, um pouco afastada da mesa, um sorriso assomou-lhe os lábios – e continha ele todo o veneno existente neste mundo. Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa [...] (Cardoso, 2021, p. 70).

Posteriormente, após presenciar uma cena em que Nina desfere uma bofetada em Alberto, Ana presta súbita atenção ao rapaz: “Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e jamais conseguira identificar sua presença senão daquele modo. Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma” (Cardoso, 2021, p. 118). É como se os sentidos e os desejos de Ana acordassem, pela primeira vez, em presença de Nina – e, tendo passado tanto tempo dormentes, em uma sonolência postiça, eles emergiam, agora, marcados por uma hipertrofia violenta. Alberto surge, para Ana, “como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento” (Cardoso, 2021, p. 119). Este endeusar de Alberto, cujo amor pertencia inteiramente à Nina, é o que, posteriormente, cria em Ana o desejo incestuoso, que se manifesta quando ela percebe, novamente por meio de Nina, que André – fruto da única vez em que Ana conseguira arrancar carícias de Alberto – assemelhava-se ao pai. E este desejo se impõe à André de modo abusivo, pois Ana é incapaz de seduzi-lo, como Nina o faz:

— Ah, não faça isto! – suplicou ele [André]. // Mas eu [Ana] já o levava até a parede e com a mão roçava-lhe as faces, os lábios, o queixo, o ouvido, enquanto murmurava cega e surda a tudo o que não fosse o impulso que me movia: – Quero ver como é feito. Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha do seu nariz, a força dos seus lábios. Beije-me, André, beije-me como beija sua mãe, como

beija uma mulher qualquer na rua, uma vagabunda da rua. // Enquanto falava, continuava a afagar aquele rosto que fugia, sentindo-o escaldar sob meus dedos, forçando-o a aceitar minhas carícias – ele tinha medo, não se refizera ainda, não ousava me empurrar – e dominando-o pelo jugo da surpresa e do assombro. [...] E como esfregasse minha mão sobre seus lábios, senti de repente que ele me mordida, e a dor aguda obrigou-me a abandoná-lo. — Estúpido! – bradei (Cardoso, 2021, p. 337-338).

Quanto à Timóteo, ele é o único a receber Nina, na Chácara, com alegria, porque vê nela uma aliada para destruir os Meneses. Ele é o irmão que Demétrio e Valdo desejam esconder do mundo, devido a suas “tendências” – um efeminar-se, que se manifesta sobretudo no ato de se travestir –, que eles consideram perversas e vergonhosas. Com medo de ser despojado de sua herança por conta dos conflitos com seus irmãos, Timóteo se enclausurara em seu quarto na Chácara com todas as joias e roupas que haviam pertencido a sua mãe – e, lá dentro, remoía o ódio que nutria por sua família, vestido de forma extravagante, com trajes e adereços femininos que mal lhe serviam, com um corpo cada vez mais deformado pela gordura, pelo excesso de álcool e pela falta de movimento:

[...] o sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício (Cardoso, 2021, p. 57).

Timóteo acreditava que incorporava, em si, o espírito de uma antepassada, Maria Sinhá, mulher que, no seu tempo, vestia-se com roupas masculinas, “fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo que o melhor dos cavaleiros da fazenda” e “usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho” (Cardoso, 2021, p. 59). Sua relação com Maria Sinhá contém uma chave importante para compreender o caráter de Timóteo e a própria decadência dos Meneses. Mais do que o travestimento que os aproxima, Maria Sinhá é caracterizada por uma violência e uma brutalidade que se manifestam em seu abuso dos escravizados. Esta violência é o que se oculta sob a fachada contida do espírito dos Meneses, mas que se torna conspícua, ainda que o retrato de Maria Sinhá seja escondido no porão, e Timóteo, em seu quarto. Ela irrompe na paixão de Demétrio por Nina, no desejo incestuoso de Ana por André e, afinal, no próprio Timóteo. O irmão banido atende ao funeral de Nina – deixando o quarto pela primeira vez em anos – a fim de humilhar Demétrio em presença do Barão e de desferir a punhalada fatal no orgulho dos Meneses. Ao mesmo tempo em que é bem-sucedido nisto, sua atitude também evidencia sua semelhança ao irmão que tanto odeia: Timóteo dá uma bofetada no cadáver de Nina. Em seu livro de memórias, escreve: “Nina, não tenha dúvida – era ao nosso pacto que eu esbofeteara” (Cardoso, 2021, p. 523).

Timóteo acaba, assim, por renegar sua amizade com Nina e, alinhando-se à violência de Demétrio, afirma-se como aquilo que, de fato, sempre fora: um Meneses. Sob essa perspectiva, ganham sentido declarações que ele faz ao longo do romance – as de que ele “atende às puras vozes do sangue” (Cardoso, 2021, p. 58) e de que tudo que sua família despreza nele “é sangue dos Meneses” (Cardoso, 2021, p. 60). Demétrio, Ana e Timóteo assemelham-se, afi-

nal, em sua violência e em sua incapacidade de amar; e, de modo similar ao que ocorre em *Repouso*, origina-se aí sua decadência. O próprio Timóteo relata, em diálogo com Nina, a náusea que sente por sua carne casta:

— Eu sabia o que me devorava. Sabia que era a pusilanimidade, o cheiro de jasmim que decompunha este quarto. Era a ausência de febre, o coração impune. Era todo eu, branco e sem serventia. Olhava minhas mãos brancas, meus pés brancos, minha carne branca – e toda uma náusea, impiedosa e fria, sacudia-me o fundo do ser. Ah, que coisa terrível é a castidade. A castidade, eis o que me devorava. Mãos castas, pés castos, carne mansa e casta. E eu chorava, Nina, porque nada mais me conseguiria fazer arder o sangue, e era sobre esta ruína mole que os Meneses erguiam o indestrutível império de sua mentira (Cardoso, 2021, p. 222).

A ideia de uma brancura mansa e sem serventia – a ausência de sangue quente, isto é, a frieza de sentimentos e afeições, e a perda de função social e econômica – qualifica os Meneses assim como descreve, igualmente, a falta de significação da vida de Dodô e Urbano em *Repouso*. Trata-se da mesma infecção, da mesma ferida. No entanto, se, no romance de Cornélio Penna, a doença degradante, na forma da sífilis, acomete os próprios integrantes da família, Lúcio Cardoso cria um símbolo da decadência dos Meneses no câncer que mata Nina.

Desde o início da narrativa da *Crônica*, personagens diversas relatam que percebiam algo maléfico fermentando na Chácara. O médico, por exemplo, afirma que “há muito presenciam um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara”, que ele compara a um “corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (Cardoso, 2021, p. 164) – observe-se, novamente, aqui, a ideia de falta de serventia, que retoma a perda de relevância e de função daquela família: “Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e *sem serventia*, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a *pobreza* do tecido” (Cardoso, 2021, p. 164, grifo nosso). Com palavras similares, o farmacêutico declara que parecia haver “um mal oculto” roendo o mundo em desagregação da Chácara, “como um *tumor latente* em suas entranhas” (Cardoso, 2021, p. 141). Posteriormente, a descrição da doença de Nina ecoa tais imagens:

[...] o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio [...] – a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrepertidos como os de um fruto já muito maduro. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar – mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar se decompondo em vida (Cardoso, 2021, p. 420-422).

Nina parecia “se decompor sob o esforço de uma violenta combustão interna” (Cardoso, 2021, p. 445) – e é precisamente isto o que acontece com a Chácara, que é o signo da família Meneses. O corpo de Nina abriga um tumor que torna sua pele arroxeadada, como já estava arroxeadada a carne gangrenada da Chácara, cujas entranhas também eram consumidas por um tumor. Nina, que não se reprime como aquelas pessoas e vive sua vida com paixão, torna-se a imagem exposta, expressa sem meias palavras, da putrefação que se oculta sob o orgulho dos Meneses. Nesse sentido, embora o contato dos Meneses com Nina tenha constituído, por assim dizer, a centelha que incendiou aqueles alicerces e acelerou sua des-

truição – e embora Nina tenha empreendido, propositalmente, uma vingança contra aquela família na farsa do incesto com André –, os pilares da casa já estavam podres anteriormente à sua chegada. De fato, o romance parece nos dizer, sempre foram podres. De modo análogo ao câncer que devora Nina por dentro, os Meneses se autodestroem. Ademais, com a infertilidade evidente de Demétrio, também sugerida em Valdo, é provável que, com a morte de Nina, não haja mais nenhuma possibilidade de descendência – nas veias de André, que é um bastardo, não corre sangue dos Meneses.

Ao final, Valdo reconhece, com remorso, a própria covardia e a incapacidade que tivera de amar Nina, e pensa em “todas as palavras que eu não dissera, que haviam naufragado entre as quatro paredes daquela casa gelada, entre os muros de mim mesmo, apoderado pelo espírito maléfico dos Meneses” (Cardoso, 2021, p. 496). Que Valdo designe como maléfico o espírito de sua família corrobora, enfim, as palavras de Padre Justino sobre o mal, as quais trazem em relevo aquele mesmo tema da falta de amor:

— O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma. [...] Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade de seu nome. [...] É o que poderíamos chamar de um lar solidamente erguido neste mundo. [...] Não há nele, de tão definitivo, nenhuma fenda por onde se desvende o céu. [...] Muitas vezes – e agora era eu quem confessava – em dias passados, imaginei o que poderia tornar esta casa tão fria, tão sem alma. E foi aí que descobri a terrível imutabilidade de suas paredes, a gelada tranquilidade das pessoas que habitam nela. Ah, minha amiga, pode acreditar em mim, nada existe de mais diabólico do que a certeza. Não há nela nenhum lugar para o amor. Tudo o que é firme e positivo é uma negação do amor (Cardoso, 2021, p. 312-313).

## 4 Considerações finais

Padre Justino, na *Crônica da casa assassinada*, enuncia ideias surpreendentemente heterodoxas a respeito do mal, as quais, pronunciadas por um ministro católico, talvez debilitem o efeito de verossimilhança do romance. Mas não é na verossimilhança que reside a força deste grande romance de Lúcio Cardoso, como bem observou Manuel Bandeira.<sup>6</sup> É a capacidade impressionante do romancista de criar um ambiente tão opressivo e tão vívido, com a imagem persistente da decadência que se alastra e ocupa todo o espaço do romance – devorando a casa, a família e a vida de Nina –, o que torna este um livro extraordinário. De outro lado, em se tratando de *Repouso*, a excelência de Cornélio Penna talvez consista no modo como o escritor consegue entrelaçar a situação social de Dodô e Urbano e suas subjetividades

<sup>6</sup> Em resenha do romance de Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira afirma: “Na *Crônica da casa assassinada* culminou essa força demiúrgica de Lúcio. As personagens do romance – Nina, Valdo, Ana, o coronel, o farmacêutico, o incrível Timóteo, todos, continuam a viver na minha imaginação, inapagáveis. No entanto, por ocasião da leitura, como me incomodava que todos escrevessem da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio! Todavia, esse elemento destruidor da verossimilhança foi impotente para anular a verdade imanente das criaturas a que Lúcio insuflou o seu extraordinário sopro de vida.” (Folha de São Paulo, 03 de dezembro de 1960).

enfermiças, criando um lastro de representação histórica em um romance que se debruça, com requinte formal, sobre a vida interior das personagens. A leitura dessas obras lado a lado revela uma visão crítica semelhante da sociedade patriarcal mineira do início do século XX. A sífilis, em *Repouso*, e o câncer, na *Crônica da casa assassinada*, duas moléstias particularmente degradantes, tornam-se a imagem da decadência inescapável daquelas famílias, que se associa, ainda, à sensibilidade adoentada das personagens, informada por coerções sociais e valores religiosos distorcidos, que as coloca em uma situação deplorável de morte em vida. Nem o orgulho e os frios valores dos Meneses, nem a riqueza contaminada da família de Dodôte podem prosperar, porque estão fadados, por sua própria natureza destrutiva, carente de amor, à esterilidade e à morte.

## Referências

- AZEVEDO, Guilherme Zubaran de. "Natureza e melancolia: uma leitura de A menina morta e Repouso de Cornélio Penna". *Cadernos Benjaminianos*, n. 6, p. 41-51, jul.-dez. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.6.41-51>.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015 (e-book).
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abril 1984.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FELITTI, Chico. "Prefácio". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GRIEBELER, Ana Paula Dhein. *A concepção social da sífilis no Brasil: uma releitura sobre o surgimento e a atualidade*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Saúde Pública). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.
- MUNCH, Edvard. *Herança*. 1897-1899. Óleo sobre tela, 141 cm x 120 cm. Munch Museum, Oslo.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

# A boca da história morde a cauda do mito: Jacques Derrida e a inscrição brasileira da desconstrução

## *The mouth of history bites the tail of myth: Jacques Derrida and the Brazilian inscription of deconstruction*

**Gabriel Martins da Silva**

Pontifícia Universidade Católica

do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

Rio de Janeiro | RJ | BR

gabrielms8@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8854-2442>

**Resumo:** O presente artigo discute a maneira como as obras de alguns autores franceses, em especial Jacques Derrida e Claude Lévi-Strauss, foram lidas pelo crítico e escritor Silviano Santiago na década de 1970. Levando em conta tanto os textos do crítico como o contexto em que tais ideias foram apresentadas, o esforço deste trabalho é compreender as particularidades da recepção dessas obras e os expedientes de leitura levados a cabo por Santiago, um crítico em franca formação no estrangeiro (França e Estados Unidos da América), momento em que irá “importar” essa série de novas abordagens para inseri-las no horizonte da literatura comparada no Brasil.

**Palavras-chave:** Silviano Santiago; Jacques Derrida; pós-estruturalismo; teoria literária; literatura comparada; desconstrução.

**Abstract:** The present article discusses the way in which the works of some French authors, especially Jacques Derrida and Claude Lévi-Strauss, were interpreted by the critic and writer Silviano Santiago in the 1970s. Taking into account both the critic's texts and the context in which these ideas were presented, the effort of this work is to understand the peculiarities of the reception of these works and the reading strategies employed by Santiago, a critic in active development abroad (in France and the United States of America). This was a moment when he would ‘import’ this series



of new approaches to integrate them into the horizon of comparative literature in Brazil.

**Keywords:** Silviano Santiago; Jacques Derrida; post-structuralism; literary theory; comparative literature; deconstruction.

De Silviano Santiago, conheço apenas a boa prosa [...] e certos artigos de crítica. Destes, alguns [...] revelam inegável espírito crítico; porém outros, como seus artigos acerca de, ou inspirados por Derrida ou Barthes, são singularmente passivos: deslumbramentos provincianos ante as últimas piruetas ideológicas de Paris

*Da arte de desentender* (1973)

José Guilherme Merquior

[...] a etnologia só teve condições para nascer como ciência no momento em que um descentramento pode ser operado: no momento em que a cultura europeia [...] foi deslocada, expulsa de seu lugar, deixando de ser considerada como cultura de referência.<sup>1</sup>

*L'écriture et la différence* (1967)

Jacques Derrida

## 1 Encontro com Derrida

Em 1961, Silviano Santiago aportou em Paris para realizar sua tese de doutorado sobre a gênese de *Les Faux-monnayeurs* (1925), a *magnum opus* de André Gide. Porém, sua pesquisa foi logo interrompida por urgências financeiras, quando, por indicação do colega Heitor Martins, presta concurso para dar aulas de literatura brasileira e portuguesa na *University of New Mexico*, momento a partir do qual reside entre Albuquerque e Nova Jérsei. Após um longo período de trabalho como professor em diversas universidades norte-americanas, Silviano retornou a Paris, em finais de 1967, para terminar sua tese de doutorado, em estada custeada pelo salário de docente, hospedando-se num pequeno quarto na *Rue Cujas*, nos arredores da *Université de Paris* (Sorbonne), no *5th arrondissement*, rua que dá vista ao importante *Boulevard Saint-Michel*. Correndo contra o calendário, já que tinha se ausentado das atividades como pesquisador em literatura francesa para dar lugar às suas pesquisas sobre literatura brasileira, o crítico acertou as contas com o tempo perdido e finalizou, com louvor, seu extenso trabalho sobre Gide, com o título *La génèse des Faux-Monnayeurs d'André Gide*. Neste período, passa o Natal de 1967 em

<sup>1</sup> “[...] *l’ethnologie n’a pu naître comme science qu’au moment où un décentrement a pu être opéré: au moment où la culture européenne – et par conséquent l’histoire de la métaphysique et de ses concepts – a été disloquée, chassée de son lieu, devant alors cesser de se considérer comme culture de référence.*” (Derrida, 1967b, p. 414, grifo do autor, tradução nossa).

viagem de carro pelo norte da Itália com outros quatro amigos brasileiros, hospedados na *Cité Universitaire* (Santiago, 2021, p. 70). No ano seguinte, Silviano entregou sua tese finalizada, em janeiro, ao seu orientador Pierre Moreau e aguardou o momento da defesa, prevista para fins de março, pouco antes dos importantes acontecimentos de maio de 1968. Em documento oficial da *Faculté des Lettres et Science Humaines* da *Université de Paris*, assinado em 25 de março de 1968, Silviano é agraciado com o título de doutor em literatura francesa “*avec la mention très honorable*”, como se lê no documento.

É nesse interregno entre a entrega do texto redigido e a última etapa para obtenção do título de doutor, que aproveitou para se inteirar das novidades do cenário do pensamento francês<sup>2</sup>. Já havia tido contato com o chamado *estruturalismo formal* desde sua primeira e curta experiência em Paris, além de testemunhado o burburinho causado pela vinda do chamado pós-estruturalismo aos Estados Unidos. Porém, é apenas em Paris, nesse período que descrevo, que Silviano travou seu contato decisivo com os primeiros livros de Jacques Derrida, *De la grammatologie* e *L'écriture et la différence*, ambos publicados em 1967.

Em 2006, no colóquio internacional *Sur les traces de Jacques Derrida*, realizado em Argel, capital da Argélia – aliás, cidade próxima a Al-Biar, berço de Derrida – nos dias 25 e 26 de novembro, Silviano relembra o dia em que conheceu o filósofo. Foi em 1971, quando professor na *State University of New York (SUNY)*, em Buffalo, que Silviano o encontrou pessoalmente, período em que Derrida era mestre-conferencista da *John Hopkins University*. Então, Silviano foi a Baltimore prestigiar o pensador franco-argelino na condição de editor da revista *Modern Languages Notes*, que promovia um número especial sobre a *narrative analysis*, o estruturalismo e a semiologia, mais especificamente acerca das críticas de Algirdas Julius Greimas e seus discípulos ao estruturalismo lévi-straussiano (Santiago, 1971a). Àquela altura, Silviano farejava, no rastro desconstrutor de Derrida, a verve de uma inteligência que daria nervo ao seu empenho em repensar a história da literatura brasileira – que, então, já caminhava para a crítica cultural. Vale recordar que o sistema universitário norte-americano vivia um momento particular com a vinda do pensamento francês, sobretudo nos departamentos de estudos literários. O pós-estruturalismo entrava pela porta dos fundos da universidade americana, digamos assim, já que, por mais que seus principais avatares viessem de uma formação clássica em filosofia *à la française*, seus textos desembarcavam em departamentos de literatura.

Traquejado no jargão desconstrutor, afinal “[...] já tinha lido seus primeiros livros; os mais literários, aliás” (Santiago, 2020a), foi recebido por Derrida e sua esposa, Marguerite Derrida, junto a Eugenio Donato e Richard Macksey, amigos importantes deste período de sua vida universitária. O primeiro, Donato, foi quem convidou Silviano para proferir a palestra que originou o célebre ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, na *Université de Montreal*, em 1971, esse mesmo amigo, a quem o ensaio é dedicado ao lado da esposa Sally, é que lhe teria soprado a expressão “*the space in-between*”. Ao lado de Richard, conhecido por Silviano pelo apelido de Dick Macksey (Santiago, 2020a), os dois amigos foram responsáveis pela organização, anos antes, do importante simpósio internacional *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, também na *John Hopkins University*, em fins de 1966, que contou com a participação de figuras eminentes como Michel Foucault, Paul de Man, Roland Barthes, Jacques Lacan e Jacques Derrida – este último tendo apresentado sua importante

---

<sup>2</sup> As seguintes informações biográficas podem ser lidas e averiguadas na importante entrevista de Silviano a Raphael Meciano (Meciano, 2018, p. 437-441).

crítica ao estruturalismo lévi-straussiano, com o título “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, em 31 de outubro. Como é de se esperar, Silviano foi decisivamente impactado pelos louros daquele período, materializados na publicação das palestras em *The Structuralist Controversy*, editado pela *Johns Hopkins University Press*, em 1970, que conta com um texto de abertura assinado pelos organizadores intitulado “*The Space Between*”. Tal texto descreve a importância desse pensamento emergente dentro de uma espécie de sociologia do conhecimento francês, na qual a nova geração (Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault) figuraria como uma substituta, de inspiração nietzschiana, do impacto que, nas décadas anteriores, teve a filosofia alemã, sobretudo aquela ligada à recepção da obra de Hegel, com nomes como Alexandre Koyré, Jean Hyppolite, Georges Canguilhem e Alexandre Kojève (Donato; Macksey, 1972, p. xii). Assim, a filosofia francesa deglutiu a alemã, que, por sua vez, foi aos Estados Unidos e, por último, aportou na periferia do mundo, em terras brasileiras, pela mão de teóricos cosmopolitas.

De volta ao encontro com Derrida, Silviano, em seu depoimento, permite-nos imaginar o contexto em que a conversa ocorreu, na qual o jovem filósofo, Derrida, ainda antes de ser alçado à categoria de *superastro*, dá ouvidos ao inquieto professor latino em solo americano, que, como ele, vive num entre-lugar. Se Derrida foi formado junto aos maiores quadros do pensamento francês, um *bourgeois normalien* por excelência, e não poderia deixar de lado sua ascendência judaica e sua origem argelina, Silviano, por sua vez, lecionava num prestigioso departamento de literatura francesa, agora não mais enclausurado no exotismo particularista dos estudos brasileiros e portugueses, sem, com isso, deixar de lembrar que nasceu na América Latina. Com isso, a partir dessa identificação mútua de ângulo afetivo, além de uma afinidade de leituras, Silviano abre o flanco e explora suas próprias hipóteses acerca da obra de Derrida: “[...] O francês estava evidentemente interessado em escutar o brasileiro. E vice-versa” (Santiago, 2018).

Em carta ao colega Affonso Ávila, datada de 22 de outubro de 1971, Silviano, em Buffalo, escreve: “Tive encontro sensacional com Jacques Derrida. Por causa do número de *Modern Languages Notes* que estou organizando tive que dar uma descida até Baltimore, e ele está dando aulas lá durante o primeiro semestre”.<sup>3</sup> Confirmando certas informações dadas no depoimento posterior – a organização do número da revista e a estada de Derrida em Baltimore –, Silviano menciona ainda a aula que assiste e ao contexto da conversa propriamente dita: “Assisti a uma das suas aulas sobre Freud e o princípio do prazer e à noite tive jantar com ele”.<sup>4</sup>

A cena do jantar logo nos leva a pressupor o arranjo do encontro, no qual, sentado à mesa, discutem, de maneira relativamente despreziosa, sobre alguns assuntos. Silviano, de maneira atenta, conta na carta a Ávila que discutiu brevemente seu interesse em torno da leitura política da obra do filósofo – como ficaria claro nos textos posteriores de Silviano: “Falamos sobre a possibilidade de uma interpretação política do seu pensamento, concorda discordando [...]”.<sup>5</sup> Tal preocupação, certamente embutida nos debates que fazia à época

<sup>3</sup> Carta de Silviano Santiago a Affonso Ávila de 22/10/1971, Buffalo. Transcrição de Leandro Garcia Rodrigues. Acervo pessoal de Silviano Santiago.

<sup>4</sup> Carta de Silviano Santiago a Affonso Ávila de 22/10/1971, Buffalo. Transcrição de Leandro Garcia Rodrigues. Acervo pessoal de Silviano Santiago.

<sup>5</sup> Carta de Silviano Santiago a Affonso Ávila de 22/10/1971, Buffalo. Transcrição de Leandro Garcia Rodrigues. Acervo pessoal de Silviano Santiago.

sobre a colonização e o papel da literatura na leitura desse imbróglio, aparece atravessada na conversa com Derrida. Os usos que Silviano fez da obra do filósofo certamente apontam para essa leitura, como fica evidente, por exemplo, em “A palavra de Deus” (Santiago, 1971b), no qual o fono-logo-centrismo é acionado para pensar o problema da catequese e da filiação religiosa dos índios tanto em *Iracema* (1865), de José de Alencar, como nos sermões de Padre Antônio Vieira. Na medida em que a conversa com Derrida avança, podemos especular que outros assuntos vêm à tona, deixando, por enquanto, a obra do filósofo de lado e alcançando leituras comuns aos interlocutores. Assim, “em certo momento da conversa, o jovem filósofo demonstrou viva curiosidade acerca de meu olhar de leitor brasileiro” (Santiago, 2020a), sobretudo no que se refere à obra do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em especial o livro *Tristes tropiques* (1955), que conta o período em que viajou pelo Brasil:

Sob o pretexto de responder a uma pergunta que, na verdade, Derrida não tinha formulado, eu lhe disse que havia um aspecto menos estudado de seu pensamento que me seduzia enormemente; e que, de certo modo, esse aspecto era a principal razão de meu vivo interesse por seus escritos. Em sua crítica do estruturalismo *formalista* (assim caracterizado porque excluía de suas análises a *força* de que fala Nietzsche), em sua leitura crítica dos escritos de Jean Rousset (“Forme et signification”), Michel Foucault (“Cogito et histoire de la folie”) e Claude Lévi-Strauss (“La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”) e na segunda parte de *De la grammatologie*, percebia eu um desejo de tornar pública uma ideia cujo principal interesse não era a desconstrução do fono- e do logocentrismo, e sim do etnocentrismo. A desconstrução deste último apresentava-se como extremamente importante para a discussão de um tema que sempre me seduziu enquanto cidadão brasileiro – a diferença colonial (Santiago, 2020a).

Ao glosar algumas das hipóteses e pontos de pujança do esforço teórico de Derrida, Silviano rapidamente direcionou a conversa para o campo que lhe convinha. Vale ressaltar que os livros mencionados, que garantiram o solo comum para puxar conversa, têm como unidade temática discussões vindas da etnologia. Por exemplo, o capítulo de *L'écriture et la différence* se detém nos textos mais técnicos de Lévi-Strauss, mais especificamente o primeiro volume das *Les Mythologiques*, intitulado *Le cru et le cuit* (1964); já a segunda parte de *De la grammatologie*, num recorte que nos interessa, vai discutir o importante capítulo “*Leçon d'écriture*” de *Tristes tropiques*. Havia alguns anos que Silviano lecionava em departamentos de literatura brasileira e portuguesa, se havendo com a tradição da literatura colonial, indo até a Carta de Caminha em seus cursos para alunos estrangeiros. Ali, Silviano encontrou a longa discussão sobre conversão, catequese e violência colonial, tudo devidamente escrutinado no ensaio “A palavra de Deus” (Santiago, 1971b), publicado na revista *Barroco* no mesmo ano do encontro com Derrida.

Silviano diz que, durante a conversa, Derrida demonstrava um interesse particular pelo que o professor brasileiro tinha a dizer acerca de *Tristes tropiques*. Derrida estava, segundo conta Silviano, “muito interessado num dos mais importantes livros escritos sobre a diferença colonial enquanto força viva na cultura brasileira” (Santiago, 2020a). Dessa maneira, vemos que o interesse pelo diálogo não é de mão única, mas correspondido pelo pensador, já que ambos estavam implicados no problema colonial. Devemos lembrar, à guisa de exemplo, que a cicatriz gerada pela Guerra da Argélia era bastante recente no imaginário francês daquele momento

– período, aliás, vivenciado a ferro e fogo pelos dois intelectuais. Assim, para o interesse deste ensaio, o encontro soa quase como um mito fundador a lanterno as aproximações propostas.

## 2 Encontro com Lévi-Strauss

Particularmente, acreditava que o contato de Silviano com os textos lévi-straussianos havia se dado via Derrida, ou seja, após a publicação de *L'écriture et la différence*, em 1967, cujo capítulo “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, havia sido apresentado na conferência de outubro de 1966, na *John Hopkins University* (Baltimore). Porém, em uma recente troca de *e-mails* acerca desse período, Silviano esclarece que o interesse por *Tristes tropiques* surge, na verdade, em 1962, anos antes da publicação do livro de Derrida. Naquele ano – e até 1964 –, apesar de doutorando em literatura francesa em Paris, Silviano se vê, por força do destino, obrigado a dar aulas de literatura brasileira e portuguesa na *New Mexico University*, oportunidade que surge após o término de sua bolsa de estudos na França. Lançado em solo desconhecido, Silviano diz, por *e-mail*: “Tive de refazer um caminho que não tinha sido feito academicamente, dado o fato que não estava preparado para dar as aulas que tinha de dar”.<sup>6</sup> Não apenas isso, mas as especificidades dos cursos exigidos pela universidade demandavam certa envergadura teórica e crítica do professor em formação, com o manuseio de documentos históricos até então desconhecidos por ele. Como teve contato com a produção dos escritores africanos e com a onda anticolonial na França, Silviano ensaia uma leitura, para integrar o programa dos cursos, que se alinhava ao tempo do mundo, afinada às demandas políticas do momento, atravessando a carta de Caminha e a literatura colonial com lentes pós-coloniais, numa visada *avant la lettre* dos *Cultural Studies*. Escreve Silviano sobre essa complexidade:

[...] na ementa do “survey” de literatura brasileira entrava literatura colonial no Brasil e lá estava eu às voltas com a necessidade de ensinar não só textos literários mas também o que chamamos de documentos históricos. O primeiro choque foi o ensino da Carta de Pero Vaz Caminha. O que fazer? A edição que circulava por lá era a do Cortesão, etnocêntrica a perder de vista.<sup>7</sup>

Nesse desejo de ampliação da bibliografia acerca da construção do Brasil como nação e da presença dos povos originários, a obra de Lévi-Strauss parecia preencher a lacuna, quer dizer, a recepção, de fato, se dá pelo teor etnográfico e relativista da prosa de Lévi-Strauss e não pelo seu método de análise mitológica. Daí já podemos ter alguma ideia de como, mais tarde na vida intelectual de Silviano, após o contato com Derrida, ocorreu a releitura dos textos do antropólogo francês:

Portanto, minha leitura de Lévi-Strauss tinha mais a ver com o período colonial no Brasil do que com as possibilidades metodológicas abertas por sua leitura de mitos. Além do mais, já na época da PUC, 1972, sendo derridiano e tendo voltado a ensinar literatura francesa em Buffalo, não poderia aceitar o “centramento”

<sup>6</sup> E-mail de Silviano Santiago ao autor de 23/04/2022.

<sup>7</sup> E-mail de Silviano Santiago ao autor de 23/04/2022.

que Lévi-Strauss opera em sua leitura, descartando a possibilidade de jogo na apreciação da estrutura.<sup>8</sup>

Ainda na troca de *e-mails*, Silviano relembra os tempos em Belo Horizonte, no começo da sua carreira intelectual, quando ainda, junto aos companheiros do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), aprendia sobre a arte de escrever e conta da importância do amigo e historiador Francisco Iglésias<sup>9</sup> para um aumento gradativo do teor sociológico de seu ensaísmo: “[...] o professor Francisco Iglésias costumava me puxar a orelha, dizendo que o que escrevia era bom mas que precisava ler livros das ciências sociais, e me indicou o célebre trio dos anos 30, Gilberto, Sérgio e Caio”,<sup>10</sup> referindo-se aos “demiurgos do Brasil contemporâneo”,<sup>11</sup> respectivamente Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. O conselho, apesar de meritório para a formação ainda exordial do jovem escritor mineiro, serviu-lhe apenas mais tarde quando precisou se defrontar, no estrangeiro, com o Brasil enquanto tema. É aí que Lévi-Strauss retorna, através das lentes de um interessado pela construção do país, em especial sob a égide do discurso, como confirma Silviano: “Voltei a ler os livros indicados pelo Iglésias e acrescentei outros à lista, entre eles os *Tristes trópicos*”.<sup>12</sup>

Com as arestas devidamente aparadas e de volta ao encontro com Derrida, Silviano estava munido de uma série de questões que aparecem no Lévi-Strauss romanesco e que ressoam obliquamente o esforço derridiano da desconstrução. Ora, o uso estratégico da etnologia em diversos textos de Derrida não serve simplesmente para desconstruir o fono-logo-centrismo, mas, de certa maneira, para reposicionar o sujeito colonial diante da diferença cultural, desconstruindo o etnocentrismo a reboque. Essa dobra foi o que encantou Silviano no pensamento de Derrida, como escreve o brasileiro: “a desconstrução [...] apresentava-se como extremamente importante para a discussão de um tema que sempre me seduziu enquanto cidadão brasileiro – a diferença colonial” (Santiago, 2020a). Esse é também o tipo de apropriação que lhe será útil no texto de abertura de *Uma literatura nos trópicos* (1978), “O entre-lugar da literatura latino-americana”, quer dizer, um uso político de Lévi-Strauss e da etnologia a partir do contato com as alteridades indígenas e o descentramento do próprio antropólogo a partir da perspectiva de Derrida, tomada do lugar colonial franco-argelino, judeu, escolarizado, letrado etc. A política pronominal entre o *eu* e o *ele(s)*, entre o colonizador e o colonizado e os diversos descentramentos criados por esse contato, interessam Silviano na articulação entre literatura, antropologia e filosofia. Essa inquietação nasce, me parece, de uma certa afinidade entre a discussão sobre o descentramento operado na história da metafísica e a crítica ao etnocentrismo construída por e através de Lévi-Strauss, ancorada nos seus relatos de via-

<sup>8</sup> E-mail de Silviano Santiago ao autor de 23/04/2022.

<sup>9</sup> Silviano, em entrevista concedida em 2016 e publicada anos depois no site do *Projeto Minas Mundo*, conta da sua proveitosa relação com Iglésias, a quem deve o contato com as ciências sociais: “Eu tive algumas das minhas melhores aulas de História dadas pelo Francisco Iglésias na Camponesa. Um dia ele me puxou a orelha e falou: “você está muito preocupado com a estética, tem uma coisa importante que é a história”. E foi ótimo porque eu passei a ler sobre os intérpretes do Brasil e isso fez parte da minha formação. Mas eu não lia absolutamente nada de história, porque o que nós aprendíamos na escola era horrível, um livro de história do Brasil do Joaquim Silva da edição Melhoramentos. Depois eu fui ler história mesmo, *Casa-grande & senzala*, uma experiência fora do manual escolar que eu devo ao Francisco Iglésias” (Santiago, 2020b).

<sup>10</sup> E-mail de Silviano Santiago ao autor de 23/04/2022.

<sup>11</sup> A expressão é do sociólogo Francisco de Oliveira, que diz ter tomado de Antonio Candido (Oliveira, 1997, p. 19).

<sup>12</sup> E-mail de Silviano Santiago ao autor de 23/04/2022.

gem pelo Brasil. Exemplificando, ressalto brevemente uma passagem de *Tristes tropiques* que coloca em debate justamente a questão do descentramento do etnógrafo, posição de instabilidade essencial para a prática antropológica, como pode ser lido ao final do livro:

[...] como o etnógrafo pode escapar da contradição que resulta das circunstâncias de sua escolha? Tem diante dos olhos, tem à sua disposição uma sociedade: a sua; por que resolve menosprezá-la e reservar a outras sociedades – escolhidas dentre as mais longínquas e as mais diferentes – uma paciência e uma dedicação que sua determinação recusa aos concidadãos?<sup>13</sup> (Lévi-Strauss, 1955, p. 442, tradução nossa).

Lévi-Strauss, ao analisar a obra de Marcel Mauss, em especial a noção de *fato social total*, vai reconhecer que a antropologia é “[...] uma ciência em que o observador é da mesma natureza que seu objeto, o observador é ele próprio uma parte de sua observação”<sup>14</sup> (Lévi-Strauss, 1950, p. 15, grifos do autor, tradução nossa). Dessa maneira, se tanto o sujeito quanto o objeto do trabalho etnográfico são, eles mesmos, seres humanos, ou seja, por definição sujeitos, então “[...] a observação etnológica traz inevitavelmente [modificações] ao funcionamento da sociedade na qual se exerce [...]”<sup>15</sup> (Lévi-Strauss, 1950, p. 15, tradução nossa). Assim, cabe à antropologia objetivar os sujeitos, transformando outros seres humanos em tema de estudo “científico”, na medida em que precisa também subjetivar os objetos, tornando-os parte interessada naquilo que se produz. Além disso, o sujeito (antropólogo) precisa, de alguma maneira, tornar-se objeto, já que a prática etnográfica exige, de saída, um convívio com o grupo estudado. Essa é a constituição da antropologia enquanto área do conhecimento, sendo assim uma das disciplinas em que o objeto de estudo pode dizer algo ao sujeito que pesquisa. Mais à frente no texto, ao tratar do desempenho da etnografia em meio às ciências do homem em outros países para além da França, Lévi-Strauss vai defini-la “[...] como inspiradora de um novo humanismo [...]”<sup>16</sup> (Lévi-Strauss, 1950, p. 16, tradução nossa), mesmo humanismo que, em outro contexto, vai atribuir a Jean-Jacques Rousseau, tomando-o como fundador das ciências humanas. Dessa forma, Rousseau foi o primeiro a descrever o programa etnológico por excelência, que, por um lado, participa da construção do *cogito*,<sup>17</sup> mas, por outro, tende a transgredi-lo, como se lê em *Essai sur l'origine des langues* (1781), de Rousseau, citado por Lévi-Strauss em seu texto: “Quando se quer estudar os homens, é preciso olhar perto de si; mas para estudar o homem, é preciso aprender a dirigir para longe o olhar; para descobrir as propriedades, é preciso primeiro observar as diferenças” (Rousseau, cap. VIII *apud* Lévi-Strauss, 1993, p. 43).

<sup>13</sup> “[...] comment l'ethnologue peut-il se tirer de la contradiction qui résulte des circonstances de son choix? Il a sous les yeux, il tient à sa disposition une société: la sienne; pourquoi décide-t-il de la dédaigner et de réserver à d'autres sociétés – choisies parmi les plus lointaines et les plus différentes – une patience et une dévotion que sa détermination refuse à ses concitoyens?”

<sup>14</sup> “[...] une science où l'observateur est de même nature que son objet, l'observateur est lui-même une partie de son observation”.

<sup>15</sup> “[...] l'observation ethnologique apporte inévitablement [modifications] au fonctionnement de la société où elle s'exerce [...]”.

<sup>16</sup> “[...] comme inspiratrice d'un nouvel humanisme [...]”.

<sup>17</sup> Sem contar a origem colonial do discurso antropológico, não podemos esquecer, a relação paradoxal e ambígua da antropologia tanto com o colonialismo como com a pretensão de neutralidade axiológica (Asad, 2017, p. 313-327).

Em outro momento, um dos alunos mais célebres de Lévi-Strauss, Pierre Clastres, num texto chamado “*Entre silence et dialogue*” (Clastres, 1979), vai defender a antropologia como um dos únicos saberes capaz de estabelecer algum tipo de relação com aqueles deixados de lado pelo Ocidente e pelo Império da Razão. Segundo Clastres, tanto o louco, a criança como o selvagem, foram excluídos do diálogo e alienados da faculdade do juízo racional. Assim, a partir de uma breve recapitulação dos autores clássicos do pensamento francês que criaram pontes e experimentaram uma relação potente com as alteridades indígenas – Michel de Montaigne, Jean de Léry, Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau –, ele demonstra que a etnologia enquanto uma disciplina que é tanto uma ciência quanto outra coisa – quer dizer, uma ciência que, por definição, estuda a não-ciência –, ela constituir-se-ia como uma das poucas ferramentas que ainda poderiam estabelecer um diálogo ao invés de ignorar ou se manter em silêncio diante dos selvagens. Não à toa, ao final do texto, Clastres atribui o pontapé inicial dessa façanha ao seu mestre Lévi-Strauss, num gesto que começaria no contato real e eficaz com os indígenas e terminaria por transformar o pensamento ocidental.

De volta a Derrida, não poderia deixar de lado a sua preocupação com o etnocentrismo enquanto componente basilar das discussões filosóficas, como podemos notar no glossário organizado por Silviano, em 1976, em que um dos verbetes trata diretamente desse problema. Como o livro coordenado por Silviano foi resultado direto do trabalho coletivo da primeira turma de mestrado em Literatura Brasileira na PUC-Rio, esforço oriundo de um curso ministrado por Silviano acerca do problema da interpretação entre pensadores franceses contemporâneos, o glossário acaba por se configurar como um arquivo, que mostra, a partir da organização de seus verbetes, os possíveis expedientes da leitura de Derrida no Brasil. Assim, como notamos no depoimento de Silviano sobre sua conversa pessoal com Derrida, o problema do etnocentrismo, que Derrida agarra de Lévi-Strauss, consolidou-se como uma tônica de leitura. No verbete a que me refiro há uma definição relativamente clássica do etnocentrismo aos olhos de seus primeiros críticos, seja de Franz Boas em *The mind of primitive man* (1911) e *The limitations of the comparative method of anthropology* (1896) ou do próprio Lévi-Strauss em *Race et histoire* (1952) e *Race et culture* (1971). O que interessa aqui é o fechamento do verbete, que parece integrar o problema do etnocentrismo aos outros imbróglis fundamentais da metafísica da presença: “O etnocentrismo se constitui, portanto, como um dos elementos estruturantes do pensamento ocidental, que comanda uma cadeia de centramentos – logocentrismo, fonocentrismo – e que é denunciado pela desconstrução e pelo descentramento” (Santiago, 1976, p. 37). Dessa maneira, sem tratar o etnocentrismo como condição universal, como o faz Lévi-Strauss, e nem como um problema de lapso de conhecimento histórico, como o quer Franz Boas, Silviano e seus alunos, ao lerem Derrida, encontram o etnocentrismo dentro de uma cadeia mais ampla e complexa de centramentos que, de certa maneira, são produzidos e servem como sustentáculo para a metafísica filosófica, nos termos já convencionais e orientadores dos nossos modos de vida. Tal constatação, por localizar as fontes e as estruturas em que residem os inimigos a serem combatidos, garante que o antídoto elaborado por Derrida, a desconstrução, ataque de frente o etnocentrismo. O etnocentrismo, como um verbete autônomo no livro organizado por Silviano, integra-se ao todo na medida em que nos damos conta do “[...] espaço de atuação do Glossário, que desmonta peça por peça textos dos mais herméticos, sem perder a solidariedade do todo” (Santos, 1976, p. 11), como escreveu um jornalista no *Jornal do Brasil*, em 1976, apresentando de que maneira “cada palavra é malha numa rede, unindo-se a várias outras pelos nós” (Santos, 1976, p. 11).

Dessa forma, os textos do pensador franco-argelino servem como um operador teórico capaz de desconstruir, desde o ponto de vista colonial, os livros e autores brasileiros que Silviano se debruçava enquanto professor e ensaísta, constituindo a verve que garantiu que ele encontrasse intercessores potentes, com a força que desloca as áreas e arrebenta com as tradições.

### 3 Estrutura e desconstrução

Como sabemos, a entrada do estruturalismo nos estudos literários no Brasil ocorreu, em grande medida, via o corpo docente do Departamento de Letras e Artes – atual Departamento de Letras – da PUC-Rio, ao longo da década de 1970. Foi no início dessa década que, como já mencionado, Silviano deslocou-se dos Estados Unidos ao Brasil, em 1972, na condição de professor visitante pelas mãos de outro mineiro, Affonso Romano de Sant’Anna, à época, diretor do departamento. Enquanto visitante, Silviano deveria colaborar com o quadro recente de professores para formar a primeira geração de pós-graduandos em literatura brasileira da PUC. Por mais que a entrada de Silviano tenha introduzido diversos conceitos e práticas investigativas, como os que tento apontar aqui (desconstrução, teoria francesa e leitura pós-colonial da literatura brasileira), é difícil negar a pujança intelectual de feição estruturalista da neófito pós-graduação. Assim, apesar (e com) a presença de alguém com as referências teóricas como as de Silviano, é inegável a corporatura estruturalista. O formalismo russo e o estruturalismo eram temas de mesa de bar, tamanha a naturalidade com que o assunto fluía corredores a fora, confirmando a maneira como aqueles debates encontraram solo fértil em território carioca, como descreve Affonso em tom de anedota: “falava-se de ‘corte epistemológico’ como se fosse de Coca-Cola” (Sant’Anna, 2015, p. 41). Isto se devia, em grande medida, à criação da pós-graduação (o mestrado em Literatura Brasileira) no início dos anos 1970, culminando no desejo de se trabalhar “[...] com uma visão nova da literatura, da história, do *corpus* literário e outra maneira de interpretar o fenômeno literário” (Sant’Anna, 2015, p. 40, grifo do autor). É nessa vontade de renovação que “a estilística e a filologia dos anos 1950 e 1960 recebiam agora o influxo de várias correntes, seja do recém-descoberto formalismo russo, seja daquilo que surgia sob o confuso nome de estruturalismo e pós-estruturalismo” (Sant’Anna, 2015, p. 41), relembra Affonso acerca desse período.

De maneira um tanto apressada, simplificarei o debate avultando a presença de dois professores fundamentais na leitura do estruturalismo no território das letras: Luiz Costa Lima e o próprio Affonso Romano. Apesar da semelhança do uso de método, uma ressalva é importante: Costa Lima traz uma contribuição ampla e complexa à incorporação do estruturalismo de Lévi-Strauss aos estudos de literatura, numa abordagem concentrada na obra do antropólogo, como se confirma na coletânea organizada *O Estruturalismo de Lévi-Strauss* (1968); já o trabalho de Affonso, ao que pese sua importância, é mais ligeiro, limitado ao jogo de oposições e paralelismos e à quantificação de dados, como pode ser visto em *Análise estrutural de romances brasileiros* (1972). Para o que interessa neste exíguo ensaio, gostaria de me deter no primeiro: Costa Lima.

No começo da pós-graduação em literatura brasileira – cuja primeira turma data do ano de 1972 –, o jovem professor estava às voltas com o debate acerca do estruturalismo de matriz antropológica, mais especificamente com a obra de Lévi-Strauss e sua relação com o campo da crítica e da análise literária, reflexão que culminará no seu doutoramento, defen-

dido em 1972 e publicado no ano seguinte com o título *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Em “Os estudos literários brasileiros nos anos 1970 e o lugar da teoria no trabalho de Luiz Costa Lima”, o pesquisador da Universidade de São Paulo Jefferson Mello esmiúça a opção de Costa Lima por Lévi-Strauss e pelo estruturalismo e não por outras correntes do pensamento francês que começavam a aportar no Brasil nos anos 1970:

O esforço de Costa Lima é, assim, o de contribuir para a evolução dos estudos literários, pensando a teoria literária mais próxima da filosofia, da psicanálise e da antropologia do que da própria literatura. É como se, para que esta fosse lida adequadamente, o analista, como um cientista, necessitasse tomar distância dela. Nesse sentido, não é nada aleatória, no rol de referências possíveis do estruturalismo, a opção por Lévi-Strauss (e não, por exemplo, por Roland Barthes) como possível interlocutor, cuja obra, consagrada na França e no Brasil, passa a fazer parte mais do campo científico do que do literário (Mello, 2020, p. 716).

Um pouco antes da abertura da pós-graduação no Departamento de Letras e Artes, Costa Lima havia lecionado no Departamento de Sociologia e Política da mesma universidade – atual Departamento de Ciências Sociais (Costa Lima, 2021). Isso porque, após trabalhar como professor de literatura na Universidade Federal de Pernambuco e colaborar junto a Paulo Freire no Serviço de Extensão Cultural (SEC), depois do golpe de 1964, mais especificamente em outubro daquele ano, descobriu que seu nome constava na lista em que incidia o *Ato Institucional n.º 1* (AI-1). Assim, afastado do serviço público por ameaçar a segurança nacional – como mandava o Ato Institucional –, é acolhido, em 1965, pela Sociologia da PUC-Rio. Como tinha experiência e contato com a área de Letras, apesar da sua formação inicial em Direito, ficou encarregado das cadeiras de Sociologia da Comunicação de Massa e de Sociologia da Literatura. Perante o acaso e a violência política autoritária, Costa Lima moldou sua formação e sua experiência docente a partir de seus interesses pessoais e da circunstância em que se encontrava. É nesse contexto que, através da sua relação com a sociologia da literatura, Lévi-Strauss entra, com suas análises mitológicas, garantindo a inteligibilidade dos objetos artísticos a partir de um cabedal antropológico, “científico” e instrumental.

A amplitude e a novidade de Lévi-Strauss trazidas por Luiz Costa Lima para a universidade carioca podem ser ratificadas pelo relato do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, cujo primeiro contato com a obra de Lévi-Strauss e sua guinada em direção à etnologia e à antropologia social ocorreu graças aos seminários ministrados por Costa Lima quando ainda professor de Sociologia da Literatura na PUC-Rio, em fins de 1960. Nesse período, Costa Lima se preparava para a escrita da tese, orientada por Antonio Candido, sobre a relação entre teoria literária e estruturalismo. Assim, alguns textos de Lévi-Strauss eram lidos e debatidos com os alunos – e suas diversas articulações com o campo da literatura –, além de acompanhar de perto os lançamentos, em francês, da tetralogia *Les Mythologiques* (1964-1971). A recapitulação de Viveiros de Castro consta em um ensaio sobre Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Oswald de Andrade, no qual tenta retrazar seu primeiro contato “acadêmico” com o mundo das letras e sua aproximação especial com os textos de Guimarães Rosa – autor sobre o qual realiza um trabalho de análise estrutural (“Esboço de análise de um aforismo de G. Rosa”), ainda enquanto aluno de graduação em ciências sociais, posteriormente publicado em livro organizado por Costa Lima, *A metamorfose do silêncio* (1974). Segue o relato de Viveiros de Castro:

Virei etnólogo em função de um interesse por Lévi-Strauss, que me foi despertado por Luiz Costa Lima, meu grande mestre nos anos da graduação, que me aconselhou a fazer pós em antropologia. Trabalhei como seu assistente por algum tempo sobre a obra de Guimarães Rosa, contribuindo para a análise que Costa Lima fez do 'Buriti', uma das novelas de Corpo de baile. E com ele também tive vários cursos sobre as Mitológicas de Lévi-Strauss (Viveiros de Castro, 2019, p. 12).

Poucos anos mais tarde, em 1973, Viveiros de Castro, já como antropólogo e aluno da pós-graduação em Antropologia do Museu Nacional da UFRJ, publicou "As categorias de sintagma e paradigma nas análises míticas de Lévi-Strauss" na edição número 32 da revista *Tempo Brasileiro*, intitulada "A linguística hoje". No texto, Viveiros procura discutir de que maneira alguns conceitos são transportados do campo da linguística para o da antropologia, tendo como base a análise mítica de Lévi-Strauss. Ao longo do texto, as referências à tese de doutorado de Costa Lima (Viveiros de Castro, 1973, p. 114), à época ainda inédita, mostra a repercussão que as aulas do professor tiveram na vida intelectual de uma série de pesquisadores em formação, de modo a garantir a inteligibilidade do estruturalismo lévi-straussiano ao mesmo tempo que inserindo-o em outros debates para além dos propriamente antropológicos.

Nessa mesma coletânea de ensaios, surge Silviano Santiago com o texto "Desconstrução e descentramento", uma espécie de varredura geral da obra de Derrida publicada até aquele momento. O ensaio tinha sua origem didática, já que, ao ministrar o primeiro curso sobre a obra de Derrida no Brasil, Silviano redigiu uma apostila para os alunos da turma de mestrado, material que circulou na comunidade acadêmica como uma introdução ao estudo de Jacques Derrida (Meciano, 2018, p. 443). Depois, o mesmo texto foi aceito como artigo e publicado na coletânea organizada por Eduardo Portella, em 1973, no mesmo número em que consta o texto de Viveiros citado brevemente acima. No início, Silviano identifica três conceitos básicos da metafísica ocidental que Derrida propõe-se a questionar: o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo, "os três colocados como origem e como centro da Filosofia; os três sendo os elementos estruturantes do pensamento ocidental" (Santiago, 1973, p. 76). Silviano aponta, portanto, a centralidade da discussão sobre etnocentrismo para repensar os pilares da filosofia – e, portanto, o pensamento que ordena o mundo –, atento aos empréstimos de Lévi-Strauss sem perder de vista as críticas levantadas por Derrida. É também no seio dessa reflexão que Silviano recorda a maneira como Lévi-Strauss, ao tentar fraturar as bases do etnocentrismo, toma parte na discussão, quer dizer, ao tratar o etnocentrismo como fenômeno universal, coloca-se dentro da própria querela que ensaia desmontar. Nessa toada, Silviano recorda de uma passagem de Derrida, em que o autor afirma a necessidade de se brigar com a filosofia sem deixá-la de lado, fazendo com que o próprio pensamento ocidental se sufoque e beba do seu próprio veneno ou remédio, propriedade ambígua do *phármakon*: "O que pretendo acentuar é que a passagem para além da Filosofia não consiste em virar a página da Filosofia [...] mas em continuar a ler de *uma certa maneira* os filósofos" (Derrida, 1967b, p. 243 *apud* Santiago, 1973, p. 77). Sem renunciar à linguagem da filosofia, o desconstrutor deve desdobrar-se, dentro do pensamento filosófico, e atacar sua matriz.

A lição de Derrida, herdada de Lévi-Strauss, ecoa na maneira pela qual Silviano irá repensar o cânone literário e a história da literatura apenas cinco anos depois, em *Uma literatura nos trópicos*. Ao se deparar com a tradição literária do primeiro mundo, cuja dívida a literatura brasileira ainda precisaria pagar, faz com que as diversas leituras que encaminham a noção de fonte e influência para o centro do debate sejam repensadas dentro dos seus pró-

prios termos, ou seja, problematizando a dívida da literatura periférica com a produção metropolitana. Por exemplo, é a partir de Gustave Flaubert que Silviano, em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, vai repensar a dívida de Eça de Queirós com *Madame Bovary* em *O primo Basílio*. Dessa forma, Derrida herda o pensamento de Lévi-Strauss, traindo-o, pelo expediente de romper com a razão binária, ainda atuante na obra do antropólogo. Derrida insere um terceiro termo, a *différence* é tensionada pela *différance*, instaurando uma brecha na oposição simples, que põe em questão a escolha segura de um dos termos. Nesse caso, é Flaubert que “deve” a Eça de Queirós, uma vez que o romance português insere um terceiro termo aos pares opositivos “verdade/ilusão” e “fidelidade/traição”, com a inclusão de uma peça teatral, na sequência narrativa, que levanta outras possibilidades, complexificando e rasurando o clássico enredo da traição. Pela problematização da suposta dívida dos colonizados com o colonizador, por via da paródia ou da devoração antropofágica, Silviano procura denunciar o etnocentrismo da crítica e escapar dele (Santiago, 2019, p. 243-244). A inversão da cópia e do original, elegendo, por sua vez, um outro original, um outro percurso, parece estar no centro da discussão de Silviano, quando coloca tanto Eça quanto Machado – via *Dom Casmurro* – como anunciadores e antecessores de Flaubert, como vai lembrar em entrevista:

Portanto, o precursor [...] é o que controla a cronologia às avessas, mostrando o raro sentido do passado no presente, com vistas ao futuro. Eça é precursor de Flaubert, assim como Machado de Assis é precursor de Flaubert e de Eça. O precursor desenxaminha a seta do tempo para que ela, contemplando carinhosamente o que tinha deixado pelo meio do caminho, ilumine-o com o facho de luz que ela própria continua a produzir, independente da vontade do seu criador original e graças à sensibilidade dos sucessivos criadores. A leitura do precursor não satisfaz a vontade do criador original; satisfaz a vontade da obra criada por ele (Santiago, 2015, p. 21).

Assim, tanto a importância de não se posicionar fora do pensamento dominante, utilizando sua linguagem e seus termos para combatê-lo, quanto a centralidade da discussão sobre o etnocentrismo, parecem estar, em certa medida, na leitura que Silviano faz da obra de Derrida.

#### 4 Entre-lugar, etnocentrismo e pós-estruturalismo

Não é mentira que a presença de Lévi-Strauss e Derrida – além de outros avatares do pós-estruturalismo francês – é evidente em *Uma literatura nos trópicos* (1978). Como foi dito, o itinerário da leitura de Lévi-Strauss se apresenta na própria composição dos capítulos – dispostos como ensaios independentes, mas que guardam uma raiz comum na escolha dos objetos e seu respectivo método de análise –, na medida em que o primeiro e o último capítulo têm como intercessor primordial o antropólogo francês, lido, lado a lado, com textos de Derrida. Se no primeiro capítulo acerca do entre-lugar, Lévi-Strauss figura como um interlocutor de Derrida, que continua e aprofunda seu ponto, sobretudo no que diz respeito ao problema do etnocentrismo; já no último, acerca da interpretação segundo autores franceses, Lévi-Strauss, lido como pai do método estrutural a deixar à vista algumas incoerências universalizantes, aparece como inimigo de Derrida e companheiros de linhagem nietzschiana, Michel Foucault e Gilles Deleuze. No primeiro capítulo, Lévi-Strauss surge à luz das discussões a respeito do etnocentrismo, sobretudo em *Tristes tropiques*, quando, a fim de discutir

o lugar da produção latino-americana em face dos textos metropolitanos europeus, relembra a enquete psicossociológica dos monges da Ordem de São Jerônimo e a anedota das Antilhas, ambas reanimadas para defender a simetrização dos sujeitos coloniais. Partindo de fragmentos narrativos recolhidos por Lévi-Strauss, Silviano constrói, ao lado da contribuição de Derrida no que se refere ao fonocentrismo e à escritura – e de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar ao problema da autoria e tradução –, um embasamento em literatura comparada que não reduza a relação entre Europa e Américas ao paradigma da influência e da fonte, mas que esteja engajado numa leitura não-etnocêntrica da literatura, na qual se pudesse comparar as produções dos dois continentes em pé de igualdade. Assim, os relatos etnográficos de Lévi-Strauss e as reflexões teóricas de Derrida servem como antídoto às imposições do imaginário colonial da imitação.

Tomando por princípio o procedimento desconstrucionista de Derrida, Silviano volta-se à literatura com olhos treinados para ver a hierarquização – sempre assimétrica – dos valores da sociedade. Por exemplo, se para Derrida a história da filosofia prestigiou a *fala* em detrimento da *escrita* – é sob esta distinção que todo o seu trabalho do filósofo nos anos 1960 vai se assentar –, Silviano, por sua vez, repensou a história da literatura brasileira, e, consequentemente, a própria sociedade dos trópicos, à luz de uma hierarquização que fundou a história universal – ou estabeleceu um conceito de cultura – a partir do pressuposto inquestionado da superioridade dos valores europeus. Maurício Hoelz, em texto sobre o conceito de entre-lugar, defende que “a ocupação dos trópicos permitiu tanto alargar as fronteiras visuais e econômicas da Europa quanto transformar a história europeia em História universal [...], instaurando um processo de uniformização/ocidentalização das diferentes civilizações existentes” (Hoelz, 2022, p. 224), corroborando com o nosso ponto. Logo em seguida, Hoelz vai recordar uma passagem de “Apesar de dependente, universal” de Silviano, na qual, apoiado nas observações pós-coloniais *avant la lettre* e atento aos problemas de hierarquização, vai dizer que: “A cultura oficial assimila o outro, não há dúvida, mas, ao assimilá-lo, recalca, hierarquicamente, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate. No Brasil, o problema do índio e do negro, antes de ser a questão do silêncio, é a da hierarquização de valores” (Santiago, 1982, p. 17). É dessa maneira que vai discutir o engodo basilar do problema da desigualdade e da invisibilização das minorias no Brasil e, de alguma forma, se filiar ao *parti pris* metodológico de que falam Derrida e Lévi-Strauss: para se combater algo, é preciso falar sua própria língua, disputar seus próprios significantes, em outras palavras, trabalhar com a tradição – com a “cultura oficial” – para, a partir dela, revelar seu avesso.

Vale uma incursão rápida ao momento de composição de “O entre-lugar do discurso latino-americano”, cuja dinâmica singular oferece uma das entradas para a sua leitura. A convite do colega Eugenio Donato, professor visitante no Canadá, o texto foi primeiro apresentado em francês na *Université de Montréal*, com o título “*L'entre-lieu du discours latino-américain*”, no dia 18 de março de 1971, mesmo ano em que Silviano conhece Derrida pessoalmente. Silviano foi o terceiro *lecturer* do seminário, antecedido por René Girard, seu colega de departamento, e Michel Foucault, à época já uma figura importante do pensamento francês. Donato, que considerava o título da palestra um tanto enigmática, havia sugerido um outro: *Naissance du sauvage, Anthropophagie Culturelle et la Littérature du Nouveau Monde*, título que revelaria alguns dos intercessores ocultos na fala de Silviano, que, por sua vez, ressoavam o resgate do debate sobre a antropofagia no modernismo paulista e sua reabilitação no ambiente crítico brasileiro à época. Em 1973, o texto foi traduzido para o inglês por dois alu-

nos de Silviano, Steve Moscov e Judith Mayne, e publicado como *The Latin-American Literature: the Space in between*, pelo professor Albert Michaels numa plaquete do *Latin American Studies Center*, instituição afiliada à universidade em que lecionava. E, finalmente, anos mais tarde, traduzido ao português para compilação no livro *Uma literatura nos trópicos*, de 1978, momento em que Silviano já se tornara professor efetivo da PUC-Rio e já havia se desligado do departamento de francês em Buffalo<sup>18</sup>. A constituição do próprio texto entre línguas obrigou Silviano a negociar tanto com a palavra como com a língua em que é estrangeiro, a qual, no limite, leva-o à despersonalização, como anota em sua autobiografia: “Ao me comunicar em língua francesa, inglesa ou espanhola, já nem mais sei quem sou eu [...] Reconheço-me falante do português [...]” (Santiago, 2021, p. 183). Outro ponto importante a ser ressaltado é que, quando proferiu a palestra, o Canadá vivia um momento peculiar com a perda da hegemonia francófona, que dava lugar à anglofonia – lembremos também dos ecos de Derrida em seu *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996), livro de forte teor autobiográfico que reencena esses problemas ligados aos dilemas das línguas e da colonização. A palestra proferida em Montréal, maior província do Québec, epicentro da franja francesa canadense, ecoa, em certa medida, o debate sobre bilinguismo e dominação presente no texto de Silviano, uma vez que o problema do letramento dos nativos no território colonial brasileiro soava familiar aos ouvidos dos que tinham o francês como língua materna e que se encontravam num ambiente de franca substituição cultural em relação à avassaladora hegemonia inglesa. Não apenas isso, mas o Canadá, naquele momento, tinha como primeiro-ministro um representante do “lado francês”, Pierre Trudeau, pai do atual primeiro-ministro canadense Justin Trudeau. Esses não são dados triviais na feitura do ensaio, pontapé inicial de uma série de textos que culminaram no livro de 1978.

Silviano Santiago, em comemoração aos 40 anos da publicação de *Uma literatura nos trópicos*, relembra que a primeira versão do livro, imaginada no final dos anos 1960 com o título *Retórica e ruptura: ensaio sobre o romance brasileiro do século XIX*, na verdade seria uma reunião de ensaios sobre o romance oitocentista. Embebido dos debates pós-coloniais e de uma leitura que tentava fugir do etnocentrismo, Silviano recorda o encontro com a obra de Lévi-Strauss, mais tarde agenciado com a leitura de Derrida:

O questionamento do etnocentrismo no discurso da cultura brasileira – já presente na versão do livro de 1970 – veio embasado inicialmente por leitura cuidadosa de *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss (1955) e, a partir de 1968, o será pelo ensaio ‘A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas’, de Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (1967) (Santiago, 2018).

A passagem de um texto ao outro, de um autor ao outro, de um francês filósofo a um filósofo francês, não é gratuita. Segundo o próprio Silviano, “[...] a passagem de *Tristes trópicos* para *A escritura e a diferença* ajuda a explicar a diferença entre a reunião dos meus ensaios em *Tradição e ruptura* e em *Uma literatura nos trópicos*” (Santiago, 2018). Quer dizer, a aparente divisão interna do livro – ensaios sobre o século XIX e outros sobre a cultura *pop* da segunda metade do século XX – pode ser explicada pela visada pós-estruturalista do autor a partir de suas leituras de teóricos franceses que visitaram a obra de Lévi-Strauss,

<sup>18</sup> A biografia do texto, com os devidos itinerários, está descrita na nota de abertura de “O entre-lugar do discurso latinoamericano” (Santiago, 2019, p. 29-30).

cada um ao seu modo. E continua, acerca do seu deslocamento profissional e universitário norte americano e suas afinidades teóricas da época: “[...] o pós-colonialismo que vinha caminhando desde Albuquerque encontra em Buffalo o pós-estruturalismo” (Santiago, 2018). Isso é, desde seu incurso como professor de literatura brasileira, em 1962, até a conclusão de seu doutorado na Sorbonne, em 1968, quando torna-se professor de literatura francesa, ocorre aí uma virada, um encontro importante de leituras que determinará, anos depois, a curadoria de textos que compuseram seu livro de 1978 e sua envergadura crítica.

## 5 Ouroboros

Como foi dito, durante o primeiro encontro pessoal com Derrida, Silviano era editor de um número especial da revista de literatura comparada *Modern Language Notes*, publicada pela *The Johns Hopkins University Press*. A edição, que contava com um texto de Eugenio Donato, foi publicada em dezembro de 1971. O texto de abertura, assinado por Silviano e intitulado “Ouroboros”, tinha o objetivo de apresentar a seção temática sobre Greimas, suas críticas ao estruturalismo e sua relativa aproximação com os intelectuais pós-estruturalistas. Como não poderia deixar de ser, a epígrafe da introdução<sup>19</sup> é retirada de Derrida: uma frase do primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *De la grammatologie*, em que se discute a generalização e difusão do *problema da linguagem*, embaraço que começou a ordenar e determinar todos os problemas do mundo em que vivemos. Silviano abre a apresentação da revista descrevendo o mito egípcio de Ouroboros, cuja origem remonta um texto funerário encontrado na tumba do imperador Tutancâmon. Segue a descrição: “Na floresta dos símbolos gnósticos, encontra-se representada a figura de uma cobra que, quando chega a um terreno aberto, em vez de rastejar em um caminho reto ou sinuoso, para e volta sobre si mesma até que, com sua cabeça tocando a cauda, forma um círculo perfeito”<sup>20</sup> (Santiago, 1971a, p. 790, tradução nossa). Em outro momento, num capítulo do livro sobre Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz, *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), em que Silviano Santiago trata do poeta mexicano, a imagem de Ouroboros volta à cena com as seguintes frases impactantes: “A flecha da história se volta para o início dos tempos. Semelhante à serpente Ouroboros, a boca da história morde a cauda do mito” (Santiago, 2006, p. 216). Com a devida descontextualização do sentido da frase na economia do livro, ela traz a força para arrematar este ensaio sobre a relação de Silviano com dois autores franceses. Se a história foi percebida durante muito tempo como uma linha reta, impondo uma linearidade que reverbera o lastro colonial das discussões do século XIX sobre a evolução cultural dos povos, no contexto em que Silviano estabeleceu contato com as teorias metropolitanas, as ideias importadas poderiam soar com um certo objetivo iluminador. A partir da conveniente instrumentalização do arcabouço do primeiro mundo, as civilizações “atrasadas”, tal qual as latino-americanas, pouco a pouco chegariam

<sup>19</sup> “[...] uma época histórico-metafísica *deve* determinar enfim como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático” [...] *une époque historico-métaphysique doit déterminer enfin comme langage la totalité de son horizon problématique*] (Derrida, 1967a, p. 15, grifos do autor, tradução nossa).

<sup>20</sup> “*In the forest of gnostic symbols one finds re-presented the figure of a snake, which, when it comes upon open ground, instead of crawling ahead in either a straight or sinuous path, stops, and turns back upon itself until, with its head touching its tail, it forms a perfect circle*”.

ao compasso do mundo, abandonando seu estado de letargia, para não dizer de barbarismo. Ora, como pudemos perceber, a deglutição da desconstrução e da etnologia francesas têm uma forma própria em território brasileiro. Isso se deve, ao fim e ao cabo, pelo teor, em certa medida, revolucionário do empreendimento intelectual dos autores metropolitanos – seu empenho em apresentar seu próprio avesso, a negatividade da Europa – e pela perspicácia do crítico provinciano. A história, que ordenava a economia letrada dos povos, é agora retorcida na forma de um círculo, como uma serpente. A cabeça da cobra – que a essa altura pode ser tanto nós quanto eles, afinal, como lembra nosso poeta antropófago, “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (Andrade, 2011, p. 68) – morde seu próprio rabo, alcançando a *diferença* num gesto canibal típico das amarrações modernistas. O descompasso entre “atrasados” e “avançados” é neutralizado pela importação desviante e inventiva das ideias europeias, colocando-as no seu devido lugar, revelando o rendimento da inscrição brasileira da desconstrução no território das letras.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 67-74.

ASAD, Talal. “Introdução à ‘Anthropology and the Colonial Encounter’”. *Revista Ilha*, v. 19, n. 2, 2017, p. 313-327. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2017v19n2p313>.

CLASTRES, Pierre. “Entre Silence et Dialogue”. In: BELLOUR, Raymond; CLÉMENT, Cathérine (orgs.). *Claude Lévi-Strauss*. Paris: Gallimard, 1979, p. 33-38.

COSTA LIMA, Luiz. Fios do Tempo. Sou um comparatista? *Ateliê de Humanidades*, 2021. Disponível em <https://ateliêdehumanidades.com/2021/11/11/fios-do-tempo-sou-um-comparatista-por-luiz-costa-lima/>. Data de acesso: 08/08/2024.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1967a.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967b.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Éditions Galilée, 1996.

DONATO, Eugenio; MACKSEY, Richard. *The Structuralist Controversy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972.

HOELZ, Maurício. “Cosmopolítica do entre-lugar”. In: BOTELHO, André; HOELZ, Maurício; BITTENCOURT, Andre. *A sociedade dos textos*. Belo Horizonte: Relicário, 2022, p. 217-237.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem”. In: *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993, p. 41-51.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Librairie Plon, 1955.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » In: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*; Précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss. Paris: PUF, 1950, p. 2-33.

- MECIANO, Raphael. Silviano Santiago e a desconstrução: entrevista com Silviano Santiago. *Remate de Males*, Campinas: SP, v. 38, n. 1, p. 437-453, 2018. DOI: 10.20396/remate.v38i1.8651017.
- MELLO, Jefferson. Os estudos literários brasileiros nos anos 1970 e o lugar da teoria no trabalho de Luiz Costa Lima. *Remate de Males*, Campinas: SP, v. 40, n. 2, p. 697-722, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v40i2.8657822>.
- MERQUIOR, José Guilherme. Da arte de desentender. Minas Gerais, *Suplemento Literário*, 29/12/1973.
- OLIVEIRA, Francisco de. Viagem ao Olho do Furacão: Celso Furtado e o Desafio do Pensamento Autoritário Brasileiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo - SP, v. 48, p. 3-19, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Foucault: 40 anos depois". In: KIFFER, Ana; GUIMARAENS, Francisco de; ROCHA, Maurício; ANDRADE, Paulo Fernandes Carneiro de. *Michel Foucault no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; NAU, 2015, p. 39-51.
- SANTIAGO, Silviano. A terceira margem proposta pelos escritos de Jacques Derrida. *Blog BVPS: Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*, 2020a. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/10/01/a-terceira-margem-proposta-pelos-escritos-de-jacques-derrida-por-silviano-santiago/> Data de acesso: 08/08/2024.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. Entrevista: Questões para Silviano Santiago. *Floema - Ano IX*, n. 11, jul./dez. 2015, p. 11-21. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1847>. Data de acesso: 08 ago. 2024.
- SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Menino sem passado: (1936-1948)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- SANTIAGO, Silviano. Ouroboros. *Modern Language Notes*, Dec., 1971a, Vol. 86, No. 6, p. 790-792.
- SANTIAGO, Silviano. Ruptura e tradição: Uma literatura nos trópicos 40 anos. Entrevista concedida a Andre Bittencourt e Maurício Hoelz. *Blog BVPS: Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*, [S. l.], 09 set. 2018. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2018/09/09/ruptura-e-tradicao-uma-literatura-nos-tropic-40-anos-entrevista-com-silviano-santiago/>. Data de acesso: 08/08/2024.
- SANTIAGO, Silviano. Silviano 8½. *Projeto MinasMundo*, 2020b. Disponível em <https://projetominas-mundo.com.br/memoria/silviano-8-1-2/>. Data de acesso: 08/08/2024.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-teóricas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. "A palavra de Deus". *Barroco*, n. 3, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1971b, p. 7-13.
- SANTIAGO, Silviano. "Desconstrução e descentramento". In: PORTELLA, Eduardo. *A linguística hoje*. Tempo Brasileiro, (32). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 76-97.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. Um guia para penetrar no mundo intencionalmente obscuro de Derrida. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 14/11/1976, p. 11.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, [S. l.], v. 98, nov. 2019, p. 9-30. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v98i0.65767>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "As categorias de sintagma e paradigma nas análises míticas de Lévi-Strauss". In: PORTELLA, Eduardo. *A linguística hoje*. Tempo Brasileiro, (32). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 112-131.

# Organizando cacos: situação da poesia contemporânea a partir da antologia *Uma alegria estilhaçada*

## *Organizing shards: situation of Brazilian contemporary poetry through the anthology* *Uma alegria estilhaçada*

João Gabriel Mostazo Lopes  
Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR  
j.mostazolopes@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4552-9947>

**Resumo:** O ensaio procura estabelecer algumas linhas de força presentes na poesia brasileira contemporânea a partir da leitura da antologia *Uma alegria estilhaçada: Poesia brasileira 2008-2018*, organizada por Gustavo Silveira Ribeiro (2020). Para isso, o texto se divide em duas partes: na primeira, investigam-se os pressupostos apresentados pelo crítico como critérios de escolha e organização dos poemas e autores antologizados, buscando ver como tais critérios se inserem no atual debate sobre o problema da abordagem valorativa da obra literária; na segunda, sugerimos que os autores do conjunto apresentam três atitudes gerais distintas, cujos traços principais buscamos caracterizar. A essas três atitudes, chamamos de moderna, antipoética e contemporânea, cada uma representando modo distinto de articulação da relação entre verdade e linguagem.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; poesia moderna; antipoesia.

**Abstract:** The essay seeks to establish some lines of force present in contemporary Brazilian poetry from the reading of the anthology *Uma alegria estilhaçada: Poesia brasileira 2008-2018* (in free translation: *A shattered joy: Brazilian poetry between 2008-2018*), organized by Gustavo Silveira Ribeiro (2020). For this, the text is divided into two parts: the first investigates the arguments presented by the critic as criteria for choosing and organizing the anthologized poems and authors, seeking to see how such criteria are inserted in the current debate



on the problem of evaluating literary works; in the second half, we suggest that the authors of the anthology display three distinct general attitudes, whose main traits we seek to characterize. We call these three attitudes Modern, Anti-poetic and Contemporary, each representing a different way of articulating the relationship between truth and language.

**Keywords:** Brazilian contemporary poetry; modern poetry; antipoetry.

Na apresentação da antologia *Uma alegria estilhaçada: poesia brasileira 2008-2018* (2020), o organizador Gustavo Silveira Ribeiro sublinha o renovado papel da poesia nacional na segunda década do século, momento em que esta, “disseminada nos mais variados espaços”, ocupava “posto-chave dentre os discursos sociais contramajoritários do país” (Ribeiro, 2020, p. 10). A afirmação desperta curiosidade sobretudo porque contrasta com a voga da “perda de lugar” da poesia que marcou a recepção crítica nos anos 2000 (cf. Siscar, 2010), bem como se contrapõe aos critérios de representação social que passaram a dar o tom a partir, justamente, do período antologizado, e através dos quais parte da crítica se reconciliou com parte da produção poética. Há, nos pressupostos introdutórios elencados pela organização, decisão de constelar interesse histórico-político e qualidade estética na escolha de autores e poemas, sem – questão de princípio – abrir mão de um ou de outro, dado que

[...] se não transforma a própria política, o poema político é apenas reprodução pouco efetiva de discursos já antes (e às vezes sofrivelmente) formulados. O impulso participante, por mais justo ou nobre que seja, não garante, por si só, a viabilidade do texto poético; a denúncia da opressão e o agenciamento de vozes historicamente denegadas – por mais urgentes que sejam em todos os planos da vida social brasileira – também não (Ribeiro, 2020, p. 11).

O poema se concebe, assim, como “evento disruptivo da linguagem e do pensamento” (Ribeiro, 2020, p. 10), concepção “eventual”<sup>1</sup> que contrasta com a tendência recente de público, mercado editorial e autores de dar por suficiente, como poesia, certa noção vagamente social do trabalho com as palavras, que desvaloriza a ideia de valor na avaliação literária e, com ela, põe a perder o apreço pela singularidade da obra:

---

<sup>1</sup> Essa concepção “eventual” parece sugerir uma certa tendência badiouana na concepção que o crítico tem de poesia e arte em geral. A mesma editora Macondo que publicou a antologia publica a revista *Ouriço*, da qual Ribeiro é um dos editores, cujo primeiro número (2021) trazia uma tradução de Badiou de um ensaio até então inédito em português, “Poesia e comunismo”. Como a presença do filósofo francês é longe de ser hegemônica no meio acadêmico e cultural brasileiro – bastante pelo contrário, na verdade –, o parentesco, se estivermos certos em sugerir-lo, talvez diga algo sobre as fileiras entre as quais o crítico está se alinhando, e, sobretudo, quem se está alfinetando. Trata-se, de todo modo, de conjectura.

Diante de uma quantidade muito grande de material e de inúmeras demandas por visibilidade que passaram a circular, concomitantemente, na internet, a crítica tem às vezes preferido (e o autor dessas linhas se inclui no diagnóstico) a apresentação descritiva dos autores e das tendências em detrimento da leitura teoricamente orientada, a comparação ativa, a recusa e o enfrentamento árduo do texto poético em busca do estabelecimento (sempre problemático, é certo) do valor e de uma medida mínima em torno da qual se possa negociar com os diferentes projetos, os timbres distintos, as experiências mais ou menos singulares que vão aparecendo (Ribeiro, 2020, p. 13).

A novidade nada nova do critério de avaliação é quase extemporânea em face da velocidade com que se assimilaram, no mesmo período, noções como lugar de fala e representatividade, cuja importância o organizador reconhece, mas que sozinhas, como lembra, não garantem boa poesia. Essa disputa de critérios com a qual o livro abre é, com efeito, parte do cenário de desconcerto que ele próprio procura registrar; a antologia, que cobre o cenário poético nacional entre duas datas capitais da vida social do século – a crise de 2008 e as eleições de 2018 –, fotografa uma década em tudo vertiginosa, que não por acaso tem como epicentro as manifestações de junho de 2013, cujo sentido histórico, ainda por compreender, passa por considerar os efeitos retardados da crise de cinco anos antes, bem como pelo debate quanto às implicações que teve ou não no período que culminou no pleito de cinco anos depois. O título, nesse sentido, soa apropriado: o que havia de otimismo e esperança na década anterior, a antologia sugere que estaria agora estilhaçado – por ilusório ou derrotado, não vem ao caso –, e os fragmentos lançados por aquela quebra de expectativa abrupta que a nova década trazia, esses teriam o maior interesse poético. Vem desse estilhaçamento, também, a “guinada realista” (Ribeiro, 2020, p. 15) com que o crítico define a produção da década retratada – realismo no sentido de representar a realidade social e política dos sujeitos e do país, mas também de cair na real.

Há, com isso, uma exigência de que o poema seja poema, antes de tudo, o que para o crítico quer dizer: que siga resistindo, no sentido que empresta ao termo Alfredo Bosi – “ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante” e “ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso” (Bosi, 1997, p. 146) –, resistindo, isso é, contra a hegemonia dos lugares comuns, perturbando “as velhas palavras, os hábitos mentais” e “os blocos sólidos de ideologia” (Ribeiro, 2020, p. 12), mesmo e sobretudo quando se trata das novas poéticas que se voltam contra o silenciamento das vozes historicamente oprimidas:

A viabilidade desses poemas decorre da sua impureza e do caráter híbrido de sua fatura, e não da autoridade vivencial de quem os escreve, ainda que a biografia seja um dado incontornável nessa operação. A própria exposição de vozes e corpos historicamente suprimidos pelo sexismo, pelo racismo, pelas interdições de classe, formação ou origem regional, um dos mais importantes horizontes do trabalho arqueológico que tem sido feito a partir da poesia, e não apenas no Brasil, só se faz possível pelo trabalho de deslocamento que os poemas, sua forma-força de interrupção e desgaste, produzem na repetição infernal do mesmo (as velhas palavras, os hábitos mentais, os blocos sólidos de ideologia que se movimentam imperceptíveis) que o senso comum, os discursos oficiais e as instituições e grupos de poder assimilam e reproduzem sem cessar (Ribeiro, 2020, p. 12).

Não deixa de ser notável que o esforço da crítica tenha que se concentrar quase exclusivamente na *defesa* do poema como objeto singular, produtor de sentidos novos e perturbador da ordem. Algo que até pouco tempo atrás era lugar comum, hoje passa por firmeza de princípio e corre mesmo o risco de idiosincrasia. Risco que o crítico conhece, e o qual busca inocular sobretudo através do uso de apertes, em geral entre parênteses ou hifens, cuja função é incorporar à argumentação uma série de tréguas com o campo com o qual se está estabelecendo interlocução crítica – o hoje hegemônico liberalismo progressista. Alguns exemplos: “em busca do estabelecimento (sempre problemático, é certo) do valor” (Ribeiro, 2020, p. 13); “a partir das assim chamadas (erroneamente) políticas identitárias” (p. 13); “a necessária clareza conceitual ou o rigor judicativo – por mais difícil ou precário que isso possa ser” (p. 16) etc. Assim, se firma um chão comum que não hesita mesmo em conceder terreno e reconhecer a pertinência de uma eventual objeção quanto ao caráter “problemático” dos seus próprios critérios. O gesto, espécie de armistício em meio à polêmica, lembra que somos todos aliados, embora entre a posição do crítico e aquela de outros organizadores e curadores, menos interessados no juízo estético das obras e mais em “dar voz e visibilidade a tudo (ou quase tudo) sem o dado discricionário da leitura crítica” (p. 16), haja mais diferenças do que semelhanças. Assim, “na contramão de certa tendência contemporânea” o que se pretende é, no limite, reafirmar que “a limitação do julgamento comparativo pode ser saudável”, já que deve-se reconhecer que “o número de trabalhos de interesse é limitado” e que “nem tudo o que está sendo publicado no país deve ser celebrado” (p. 16).

O argumento vai mais ou menos na seguinte direção: abrir mão do critério qualitativo na avaliação literária e acreditar que a inclusão geral e irrestrita de tudo garantirá uma literatura relevante tem como resultado, na verdade, o oposto do que se pretendia, já que o esvaziamento do juízo crítico faz com que o campo da cultura seja dominado por um *status quo* reforçado, o que – este é o x da questão – se dá mesmo e sobretudo se isso é feito “em nome de qualquer aspiração democrática ou inclusiva” (p. 17). A contundência da posição, se não passa despercebida, pode não ter todas as suas consequências extraídas, já que a passagem na qual estas se formulam é rápida e talvez propositalmente sutil; ainda assim, a meu ver, o ponto está todo na esperta articulação entre “aspiração democrática” e *status quo*. É esse, afinal, o nó ideológico que faz pano de fundo para os argumentos do crítico, bem como para a enumeração dos seus critérios de seleção poética.

Sugeri acima o paralelo com Badiou, o qual não me parece pouco relevante. No prefácio a *Logiques des mondes* (Badiou, 2006), o filósofo explica o conceito de “materialismo democrático”, expressão pela qual caracteriza a injunção ideológica do capitalismo contemporâneo, que é outro nome para pós-modernidade, cuja equação é “existência = indivíduo = corpo” (Badiou, 2006, p. 10), capturada na fórmula “não há senão corpos e linguagens”:

Hoje, a crença natural se concentra em um único enunciado: *não há senão corpos e linguagens*. Digamos que este enunciado é o axioma da convicção contemporânea, e proponhamos nomear essa convicção de *materialismo democrático*. [...] “Pós-moderno” é um dos nomes possíveis do materialismo democrático contemporâneo (Badiou, 2006, pp. 9–10, grifos do autor).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “*Aujourd'hui, la croyance naturelle se concentre en un seul énoncé, que voici: Il n'y a que des corps et des langages. Disons que cet énoncé est l'axiome de la conviction contemporaine, et proposons de nommer cette conviction le matérialisme démocratique. [...] “Post-moderne” est un des noms possibles du matérialisme démocratique contemporain*” – Tradução nossa.

Em oposição, Badiou propõe a sua própria fórmula: “não há senão corpos e linguagens – mas há verdades” (Badiou, 2006, p. 12).<sup>3</sup> Como se sabe, em Badiou, o poema, e a arte em geral, é um dos locais dessas verdades, posição que em tudo coincide com a de Ribeiro, para quem a poesia não se reduz ao democratismo da participação igualitária entre todos numa mesma arena cultural neutra, mas é, ao contrário, evento singularizador, e mesmo violento, que impõe um tipo de adesão muito mais *decisiva* do que *inclusiva* – o que, no vocabulário de Badiou, se diria como “fidelidade do sujeito ao evento de verdade”. A disputa se dá, no limite, entre uma concepção de poesia que a enxerga como discurso, e uma que a vê como acontecimento.

É claro que Badiou é francês, o que faz com que a sua equação de identidade entre “democracia” e “ocidente” (Badiou, 2006, p. 12) diga respeito a uma posição ela mesma interior à tradição ocidental, tradição cuja problematização é em tudo diferente daquela exigida do crítico na periferia do sistema, para o qual a inserção no ocidente sempre representou ambiguidade e dificuldade, já que ocidental é para nós algo que veio de fora, e já que, na América Latina, democracia não é um dado inexorável da realidade, mas é, antes, uma matéria em nada sólida que ameaça a toda hora se esvaír por entre os dedos. Isso é: aquilo que para Badiou – o materialismo democrático – é ideologia na medida em que organiza a vida real, da organização do sistema político à cultura, para nós é duas vezes ideológico: uma, pois informa o discurso progressista dominante – dos meios de comunicação às instituições culturais, dos programas sociais à publicidade inclusiva –, e duas, pois no limite não coincide inteiramente com a vida nem com a realidade social e política do país, que não é suficientemente materialista (no sentido de inclusão de corpos e linguagens dissidentes à ordem), nem inexoravelmente democrática. É isso que explica, possivelmente, a contundência menos enérgica com que o crítico brasileiro se contrapõe ao que, não obstante as suas diferenças, conta ainda com grau considerável de simpatia e mesmo impele à reincidente declaração de afinidade, como se vê nos apartes.<sup>4</sup> Daí, em todo caso, que as declarações de posição de Ribeiro soem como contracorrente, porque de fato o são, tanto pela sua inserção num debate cultural em geral resabiado dessas posições quanto pelos pressupostos filosóficos que as fundamentam.



Em *Uma alegria estilhaçada*, cada poeta aparece com uma seleção de dois poemas, aos quais se segue um brevíssimo comentário do organizador em que se elucidam as linhas de força principais de cada autor. A atenção dos comentários voltada quase inteiramente para a fatura poética e as técnicas de composição produz um rico panorama crítico dos modos de fazer poesia em prática hoje. Com o risco de sintetizar demais o que, na antologia, porque está estilhaçado, se oferece de maneira mais aberta ao leitor, identifico três atitudes gerais nos poetas antologizados.

<sup>3</sup> Para uma reflexão sintética sobre as consequências desse tema, ver Ruda, 2015.

<sup>4</sup> Não que a posição do filósofo seja simples ou fácil de se sustentar na França pós-moderna; Badiou não é, mesmo no seu país natal, um filósofo de aceitação ampla, se comparado aos seus contemporâneos de geração Deleuze, Derrida ou Foucault, em parte porque sua posição é, desde os anos 1980, de embate com as obras desses mesmos autores, os quais formam o núcleo filosófico duro de parte significativa do que se pensa à esquerda hoje no ocidente, e mesmo fora dele. Mas o arcabouço ideológico contra o qual a sua filosofia insurge goza de uma existência, por assim dizer, sem contradição, ao passo que no Brasil as coisas são mais complicadas.

Uma primeira atitude é de linhagem modernista, que busca a “retomada do ideal de comunicação e clareza que atravessou tantos momentos [...] da lírica de Bandeira, Drummond e Gullar, entre outros”, nos quais é decisivo o “desejo de nomeação”, “dizer a si, o real, o mundo das coisas informes com a maior precisão possível”, podendo usar “para isso versos de sabor tradicional (alongados, autônomos, de ritmo discreto, mas eficiente) e um repertório pleno de metáforas e jogos de imagens” (Ribeiro, 2020, p. 48); por outra, são poemas “sem hermetismos ou longa insistência na metatextualidade”, que mesmo em certos casos se fazem da “recusa à hiperconectividade e à aceleração do tempo que têm sido a regra dos dias que correm” (p. 89). De modos distintos, essa poesia de vigor moderno procura capturar o grande movimento do mundo, num esforço de imagem total do qual não se excluem, por outra parte – como não se excluía na tradição modernista –, a atenção à particularidade, o retrato preciso e a existência concreta do sujeito, os quais podem ensejar bons momentos de “estranhamento profundo” diante do mundo (p. 113). A filiação moderna aparece também, aqui e ali, na dicção “entre o coloquial e o severo” (p. 122); e mesmo quando é “pessoal e memorialística”, é uma poesia que se abre para o mundo, as guerras, os crimes e as catástrofes globais, estabelecendo o trânsito, tão moderno, “entre a casa e a rua, a existência privada e o espaço público” (p. 137):

[...]

Ainda nas piores horas, jamais pensamos:

é chegada o massacre.

E tampouco, otimistas, julgamos:

somos os sobreviventes da matança.

A tarde avança sem fraturas e se corvos

voam em torno do sol

é o cortejo de uma carcaça anônima

(Daniel Franco *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 47).

Já estive tão certa de mim.

Hoje me levanto vertiginosa como uma fibra de trigo

como um girassol plantado ao acaso um catavento

o meu pensamento roda com o passar do tempo

em que ficamos sem nos ver.

[...]

(Júlia de Carvalho Hansen *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 87).

[...]

No ar

gritos mudos

a noite branca da fumaça envolve tudo

alguém no bar da esquina

pensa em Hiroshima

nas vozes

horror e curiosidade acordaram a cidade

se misturando

dentro do inferno olhos clamam

por telefone

o ministro é informado

— O fogo os consome...

[...]

(Marcelo Ariel *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 109).

Você tem muita consciência  
do seu corpo e de tudo que ele toca  
Eu volto a casa pensando  
nas coisas telúricas e em outras formas  
de te comer sem que te esgote

[...]

(Otávio Campos *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 119).

[...]

abro o portão e me despeço devagar do  
bairro e o pico do grajaú amanhecendo  
quando viro a esquina o cheiro do café  
reescreve em mim a luz amarela e o dia  
comunica aos meus pelos um bom presságio

(Tatiana Pequeno *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 134).

Outra atitude é antilírica, ou antipoética, daqueles em quem há “um pendor reflexivo” nos textos, mas “fundado em arraigado ceticismo”, e “para quem o pensamento abstrato e a conceitualização filosófica são questões decisivas para a fatura poética” (Ribeiro, 2020, p. 44); ou nos quais, “através de jogos lógicos da língua”, se “privilegie o desconcerto do mundo” e procure percebê-lo “sem idealizações, na sua inteireza e na sua crispação”, levando por sua vez o poema a se fazer como “uma volta sobre si” (p. 75). Mesmo quando em versos curtos e entrecortados, essa poética não faz da fragmentação sua matéria principal, tanto quanto se aproxima, ainda que erráticamente, de um núcleo definido que se procura capturar, o qual, no mais das vezes, é da ordem da ideia. À diferença da primeira atitude, contudo, há aqui constatação de dificuldade, bloqueio que interrompe a atividade de nomeação, com o qual se luta, ora vencendo-o, mais frequentemente reconhecendo-o como intransponível e fazendo disso matéria da reflexão, mas sempre às custas de se rifar a imediatidade entre palavra e vida, negatividade que é o seu assunto principal:

O que é  
fechado à mente  
o fundo comum  
a tudo  
o todo  
causa de si  
princípio da própria reprodução  
o inteiramente outro anteparo amorfo  
do trabalho  
e da forma metabolismo evolução  
o que de mais íntimo se rememora  
em ti

[...]

(Daniel Arelli *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 41).

[...]  
Assim como não há nada  
de inculto de estéril  
de morto no universo  
nada de caos nada  
de confusão além  
da aparência mais  
ou menos assim  
como talvez num  
tanque a certa  
distância se veria  
o movimento confuso  
e turbulento por assim  
dizer dos peixes  
no tanque sem discernir  
os próprios peixes  
(Guilherme Gontijo Flores *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 74).

Uma terceira atitude, certamente a dominante, que, com o pecado da redundância, eu chamaria de contemporânea, é marcada por descontinuidades, não-linearidade, fragmentação, multiplicidade e diversidade de formas, temas e tons; no limite, uma poética profundamente desconfiada de noções como coesão e unidade: uma poesia “de desvios, acidentes e pequenas alegrias”, marcada pelo “corte estudado do verso” e o “desejo de desenvolver formas minimais” (Ribeiro, 2020, p. 54); ou, por vezes, de “ver o mundo ao redor, ater-se aos seus mínimos detalhes [...] e depois ordená-lo com rigor e leveza, movendo-se entre contrários” (p. 24). O espaço entre fronteiras e a oscilação livre entre distintos modos de expressão, vocabulários e registros são preferíveis à identidade com uma forma ou tom unívocos, fazendo com que essa seja uma poética que diagonalmente atravessa diferenças: pode estar instalada na interseccionalidade do poético com o ensaístico, que “busca cruzar as fronteiras dos gêneros e dos saberes” e usa recursos do fragmento e da colagem (p. 100), ou na fronteira entre línguas (p. 117), bem como na “interface lúdica na qual se misturam autor e leitor” p. 65) ou a “pequena e a grande História”, que “se cruzam e se confundem” (p. 107), traçando frequentemente um panorama em que a contradição é o motor da poesia, na qual a exploração das formas se dá “de modo descontínuo, sem o que se possa identificar como um centro organizador”, marcada pela “ruptura da linguagem e do pensamento linear” (p. 39). Tal efeito de não-unidade e recusa do Todo pode se dar tanto verborragicamente quanto de maneira minimalista, que “prefere a elipse e o fragmento aos excessos discursivos” quando o poema incide, preciso, sobre “retalhos de afetos, histórias e cenas cujo significado não se revela de todo” (p. 84). Outras marcas do metamorfismo dessa poesia são o caráter “prolífico, avesso a qualquer tipo de estabilização e normatividade”, os poemas “próximos, às vezes, do aforismo e do ensaio”, e o autor que “refaz sistemática e continuamente a sua obra, variando, de livro para livro, a linguagem, os ritmos, as formas da sua poesia”, levando por vezes ao estilhaçamento da gramática normativa (p. 126), ou à incorporação fragmentária do “vocabulário hipermoderno, colhido na terminologia tecnológica das redes sociais e dos agenciamentos culturais do mundo atual” (p. 132). Sincretismo formal, linguístico e de experiência que também se apresenta como pulsão decolonial, na qual o “substrato não-Ocidental” forma um “amálgama de tradições e formas, verdadeiro caldeirão multicultural no qual se combinam e refazem elementos díspares” (p. 33).

[...]  
avanço com o bafo  
o ranço da boca  
baco  
palavras tabasco  
malabares arabesco

a chuva não alaga  
ruelas becos favelas  
da fala

[...]  
(Ederval Fernandes *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 53).

[...]  
deixar que se manifestem  
as vozes  
que há muito vivem na garganta  
*falar*  
executar os movimentos leves  
e pesados dos braços  
que nadam, cavam, saltam  
caminhar quando caminhar  
dormir quando escurecer o dia  
comer quando tiver fome  
*estar*  
no lugar exato do corpo

[...]  
(Ana Estaregui *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 22 – grifos da autora).

[...]  
como um flash  
amarelo  
a última cor do  
mundo de  
borges um  
instantâneo de  
Mali a longa túnica  
branca as 21  
cordas a vibração  
do seu apetrecho  
de felicidade

[...]  
(Júlia Studart *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 99).

carta selenográfica aponta em mare imbrium noturno a guarda  
por enorco dragão (ou trono), assentada em provisões ou projeção  
de uma horda de ex-votas, avivada pela moração pelágica

[...]  
(Maíra Mendes Galvão *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 115).

estou tentando encontrar um poema  
um rascunho de um poema que escrevi há alguns anos  
onde falo que queria dismantelar  
a literatura  
a pauladas e colocar ela  
os restos dela dismantelada  
num saco de plástico  
como se fosse um outro tipo de plasma  
[...]  
(Érica Zíngano *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 61).

pela manhã  
em minha porta  
sobre o carpete de entrada  
no caderno *Mundo*  
do jornal  
[...]  
(Leila Danziger *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 102).

um  
filho mergulha salta  
ao brilho à fundição das dimensões  
um filho flutua  
um ovo vingado a mil segredos  
um filho entoa o nome de um pai de um deus  
liquidifica no caldo filho a família mãe todos os fios  
um filho existe desde quando  
um filho de sangue dizem de sangue  
sangue do meu sangue  
não  
[...]  
(Carla Diacov *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 35).

o rastro de uma moto  
é barulhento e triste

rifa-se um destino  
e não há nada a fazer  
[...]  
(Josoaldo Lima Rêgo *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 83).

emissões pélvicas d luz  
1 corpo danifica-se p/ chegar a si msm  
o tempo danifica-se  
observa a ti msm discretamente  
= faz c/ qqr pessoa  
olha d esguelha  
qqr pessoa  
[...]  
(Reuben *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 124).

[...]  
— a imagem que te vem  
é de um leviatã composto de destroços e vento  
que se move  
de um ponto a outro  
[...]  
(Rita Isadora Pessoa *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 129).

[...]  
ó há terra para todos  
  
é de lá meu papagaio  
uê que espalha o mundo no lajedo  
tão grande, tão poderoso

que não pode vencê-lo a calma  
a violência de teu silêncio  
[...]  
(André Capilé *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 27).

Claro que isso é um panorama geral da coisa, e que, de um lado, os poetas não se integram totalmente a essas categorias, e, mais significativamente, muitos dos poetas da antologia não exibem apenas uma dessas atitudes, ou mesmo não exibem propriamente nenhuma – é o caso de Ismar Tirelli Neto, cujos versos, de retórica e sintaxe muito próprias, às vezes desconcertantes, provocam, de acordo com Ribeiro, “descompasso” e “desajustamento” “em relação às expectativas do leitor de poesia mais ou menos bem informado sobre as tendências da época” (Ribeiro, 2020, p. 80), e cujas interrupções sintáticas e profusão de imagens não são propriamente fragmentadas, e dão sensação de aproximação progressiva com o objeto:

Quando no mundo metem-me um sexo é; um sexo *não*;  
vetor vazio; cilindro de papel; um idioma de papel;  
membro coalho aqui; para sustar a espécie; sexo de  
subtração; um sexo, não um arado  
[...]  
(Ismar Tirelli Neto *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 79 – grifos do autor).

E de Julia de Souza, cuja dicção, no trecho abaixo, me parece perfeitamente equidistante das atitudes moderna e contemporânea: de um lado, retoma traços da subjetividade dos anos 1970, “com sua espontaneidade e graça calculada, sua ênfase subjetiva, com a mistura entre o registro da experiência e a notação leve de matiz metapoético”, e de outro da objetividade, “do esforço de concentração e busca de imanência” dos anos 1990. Na precisa formulação do comentário, cruzando os dois marcos temporais: “a encenação de si, necessariamente voltada para o espaço público, e a ênfase descritiva e plástica, de fundo realista e estritamente privado” (Ribeiro, 2020, p. 94).

[...]  
como de costume  
eu não tinha escutado  
as trovoadas à noite  
como de costume  
eu não tinha previsto  
o ponto de ebulição  
que as coisas atingem  
na abertura da noite  
[...]  
(Julia de Souza *in*. Ribeiro, org., 2020, p. 93).

Em que pesem as imprecisões produzidas por tomá-las assim no atacado – e sobretudo com a ressalva de que os trechos dos poemas que dei como exemplo não se esgotam no enquadramento sugerido –, as três atitudes que propus, moderna, antipoética e contemporânea, articulam, cada uma, um modo distinto de apreensão do real, os quais são, respectivamente: unidade, subtração e multiplicidade, ou, por outra, clareza, negatividade e contradição. Em cada uma, mais significativamente, se expressa uma maneira particular de lidar com um impasse decisivo para o presente histórico, o qual não sei formular senão desse modo um tanto patético: há algo que se pode chamar de verdade, ou tudo são discursos? Mais precisamente: qual a relação entre verdade e linguagem? Sei que o problema da verdade anda contando com o mais profundo descrédito, e só o fato de o enunciar já parece tirar do baú um vocabulário que desperta, na melhor das hipóteses, cansaço, e na pior irritação. Ademais, a ideia de verdade se presta, é justo dizer, aos mais terríveis enganos; isso posto, não me parece de modo algum que esse problema esteja resolvido, já que é exatamente essa noção que protagoniza, ainda que negativamente, o relativismo que a dá por vencida, e já que esse mesmo relativismo não parece ter a palavra final sobre como se dão os problemas sociais, políticos e subjetivos hoje, nem muito menos, como se vê na antologia, esgota a sua articulação.<sup>5</sup>

Na primeira atitude, que chamei de moderna, e que só com má vontade se pode chamar de regressiva ou passadista quando é na verdade a que produz alguns dos melhores poemas do conjunto, está no centro a recusa de lançar às favas a modernidade, e a convicção de que seria preciso insistir no que havia de libertador, aglutinador e mesmo subversivo na hoje tão vilipendiada ideia de totalidade. Uma totalidade, é bom que se diga, que não tem nada de totalitária, pois diz respeito à singularidade do momento poético, o qual convive bem com outras singularidades, de outros momentos. Isso é, não se trata de uma vontade de resolver tudo e descobrir a Verdade, mas de capturar *uma* verdade, aquela particular, daquele instante, fiando que o leitor reconhecerá no poema o que é da ordem do absoluto que ele próprio, leitor, também carrega consigo. Confiança total na poesia, como se vê, que nos instala no interior de algo como uma modernidade que, contra todas as chances, segue pulsando atualizada, como que lembrando que em meio ao caos e à fragmentação da vida social e subjetiva contemporânea algo de singular e absoluto permanece possível, e o qual – ponto chave – a poesia pode ainda nomear. Daí unidade e clareza: as verdades existem, e podem ser ditas.

<sup>5</sup> Em 1929, Paul Valéry anotava que a modernidade se caracterizava não mais por uma busca pelo verdadeiro, mas por uma “metafísica do fazer”, na qual o que vale é modificar o real (Valéry, 2022, p. 101). Hoje, aqueles que insistem na impertinência de buscar a verdade são muitas vezes os mesmos que insistem na inutilidade de se transformar o real.

Corre-se o risco, contudo, de certo reaquecimento de formas já conhecidas, e a dicção pode por vezes soar pouco autêntica e mesmo descompassada com um tempo em que a própria dúvida sobre a possibilidade de nomear a vida não é mera ladainha de poetas, mas estrutura uma encruzilhada histórica que, se fica totalmente de fora da poesia, a aliena do seu presente.

Essa experiência de nomeação é o que já não goza da mesma certeza e prestígio na segunda atitude, que é antipoética no sentido, exatamente, da desconfiança quanto à possibilidade de expressão do real, ainda que o desejo por expressá-lo esteja ali. É subtrativa, pois algo de essencial permanentemente se recolhe, como que se afastando do sujeito, que o persegue com mais ou menos fé de que pode alcançá-lo, embora sempre com consciência de que não pode. É, pela mesma razão, marcada pela experiência de uma negatividade inexorável, um hiato entre palavra e coisa, sujeito e mundo, verbo e vida, e a sua força está em circundar esse vazio e, da sua superfície, extrair algo que se pode chamar de um insaciável aproximar-se da verdade, sem nunca a alcançar. Em outras palavras: a verdade existe, mas não pode ser dita, ou não inteiramente dita, dado que a incompletude é o horizonte final desse universo, e o plano que se habita é fractal, infinito e eternamente divisível.<sup>6</sup> Aqui o horizonte perigoso é o nihilismo pouco produtivo, o misticismo filosófico ou, por outra parte, o hermetismo e o apaixonamento do poema mais por si mesmo que pela experiência que se está cifrando.

A terceira atitude que busquei delinear é distinta das duas outras; da primeira, pois recusa a ideia de unidade e, com ela, a de nomeação unívoca, instalando-se na multiplicidade inconsistente da pós-modernidade e dali extraindo uma expressão que se marca, também, pelas muitas maneiras diferentes e simultâneas de se dizer uma coisa, outra, e sobretudo as fronteiras entre uma coisa e outra – algo como um cubismo linguístico, ou, talvez mais precisamente, um *action painting* tipo Pollock. E se distingue da segunda na medida em que, não aceitando inteiramente a aproximação com alvo definido de uma ideia que encapsule uma totalidade de experiência, ainda que em negativo, quando usa a reflexão, a proposição filosófica ou a fórmula, o faz como um entre outros discursos, submetido ao mesmo plano governado pela multiplicidade e pela contradição. Em suma: não existe nunca uma única verdade, mas sobre isso há muito o que dizer. Por ser a mais próxima da nossa experiência cotidiana contemporânea – diversidade, fragmentação, não-todo, contradição etc. – é a que corre mais risco de ser ideológica.

## Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BOSI, Alfredo. "Poesia e resistência". In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. (Org.). *Uma alegria estilizada: poesia brasileira 2008-2018*. Belo Horizonte: Escamandro/Macondo, 2020.

RUDA, Frank. *For Badiou: Idealism without Idealism*. Northwestern University Press, 2015.

---

<sup>6</sup> Procurei desenvolver esses temas com mais cuidado no trabalho *A grande comédia da antipoesia* (Edusp, no prelo), sobre a obra do poeta chileno Nicanor Parra.

SISCAR, Marcos. "As desilusões da crítica de poesia". *Teresa*, n. 10-11, p. 111-1202, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116853>. Acesso em: 1 ago. 2024.

VALÉRY, Paul. *Poiética* [Cadernos]. Trad. Roberto Zular e Fábio Roberto Lucas. São Paulo: Iluminuras, 2022.

# Das viagens e dos retornos: espaço e homoerotismo em *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire

## *On trips and returns: space and homoeroticism in Nossos Ossos, by Marcelino Freire*

**Alex Bruno da Silva**

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia | GO | BR

alexprofessor100@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6130-8592>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma reflexão sobre o deslocamento do narrador-protagonista Heleno, do romance *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire. Defende-se, portanto, a hipótese de que o romance em questão articula a figura da viagem à possibilidade de (auto)conhecimento identitário, na medida em que os anseios, os estranhamentos e o contato com o outro produzem dissensões, rupturas, agenciamentos e itinerários novos. O narrador Heleno efetua uma viagem de deslocamento espacial, mas também uma jornada de aprendizado pessoal e subjetivo. É um corpo que apresenta marcas discordantes e discursos dissonantes dos formulados acerca de um corpo ideal, sendo relegado ao espaço do abjeto e, com isso, demanda reconhecimento como parte integrante dos diferentes espaços sociais. Ademais, falar de corpos *queer* e mobilidade na literatura implica em uma subversão aos padrões convencionalizados na produção literária, visto que tais corpos deslocados pertencem a narrativas que foram, por vezes, deixadas às margens da crítica literária. Fundamenta-se a discussão nas proposições de Doreen Massey (2015), Louro (2020), Butler (2000, 2019), dentre outros.

**Palavras-chave:** deslocamento; corpo *queer*; Marcelino Freire; narrativa brasileira contemporânea.

**Abstract:** This article presents a reflection on the displacement of the narrator-protagonist Heleno, from the novel *Nosso Ossos*, by Marcelino Freire. Therefore, the hypothesis is defended that the novel in question articulates the figure of travel to the possibility of identity (self)knowledge, insofar as desires, estrangements



and contact with others produce dissensions, ruptures, agencies and new itineraries. The narrator Heleno undertakes a journey of spatial displacement, but also a journey of personal and subjective learning. It is a body that presents discordant marks and discourses dissonant with those formulated about an ideal body, being relegated to the space of the abject and, therefore, demands recognition as an integral part of different social spaces. Furthermore, talking about queer bodies and mobility in literature implies a subversion of conventional standards in literary production, since such displaced bodies belong to narratives that were, at times, left on the margins of literary criticism. The discussion is based on the propositions of Doreen Massey (2015), Louro (2020), Butler (2000, 2019), among others.

**Keywords:** displacement; queer body; Marcelino Freire; contemporary Brazilian narrative.

Viajar é fatal para o preconceito, a intolerância e a pobreza de espírito.

Mark Twain

## 1 Considerações iniciais

Discutindo a ideia de viagem em seu aspecto físico ou metafórico, Octavio Ianni (2003) destaca que diversificadas viagens, breves ou demoradas, podem demarcar modos de descobrir o “outro”, como também modos de descobrir o “eu”. O sentimento de medo ante o novo e a coragem de mergulhar em um espaço desconhecido, a tolerância e o preconceito frente à alteridade, o ensimesmamento e a abertura à pluralidade, dentre outras questões, aparecem atreladas à experiência da viagem:

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu (Ianni, 2003, p. 26).

O tema da viagem mistura-se com o da própria descoberta de si, evidenciando as transformações da identidade. No contexto da ficção brasileira dos últimos anos, em que a

desarticulação da concepção de identidade integrante aparece atrelada à experiência da viagem, poucas são as personagens cuja construção identitária está articulada à fixidez, à estabilidade espacial. Regina Dalcastagnè (2012, p. 110) aponta, dentre outras questões em relação aos sujeitos ficcionais, que “personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea”. Assim, houve um crescimento dos estudos acerca das noções de mobilidade, desterritorialização, migração e errância que problematizam o modo como esses processos surgem na ficção contemporânea.

Se pensarmos o espaço, na definição da geógrafa Doreen Massey (2015), como “produto de inter-relações” em processo de formação e que torna possível a multiplicidade de vozes e temporalidades, trata-se, nessa concepção, de uma categoria que molda as identidades, uma vez que elas são constituídas ou reconceitualizadas nas interpelações espaciais. Para Massey (2015, p. 31), “a simples possibilidade de qualquer reconhecimento sério de multiplicidade e heterogeneidade em si mesmas depende de um reconhecimento da espacialidade”. Para isso, é preciso considerar a categoria do espaço em justaposição à (re)construção de identidades (de gêneros, de culturas, de orientações sexuais e de idade), como aponta a geógrafa. Assim, caminhamos para além do trânsito espacial ou da viagem apenas como um deslocamento físico.

Entender a viagem como espaço de formação da identidade/do corpo, ou seja, como experiência de (auto)conhecimento identitário é também arriscar-se a desconfortos e a incomodar, sobretudo, sociedades e/ou espaços heterossexistas. A mobilidade e a metáfora da viagem são movimentos que nos informam sobre o reconhecimento do corpo também como território de representações temporárias e desviantes. Se, como aponta Guacira Lopes Louro (2020), é possível pensar o sujeito (corpo) *queer* como um viajante em trânsito, de modo que o importante em sua viagem, ao longo de sua vida, é o mover-se. A viagem, portanto, “transforma o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e de estar [...] As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele)” (Louro, 2020, p. 15).

Sob esta perspectiva, a viagem é compreendida como uma travessia e não um destino, em que o sujeito, para além da rota pré-determinada, lança-se na imprevisibilidade do caminho, aventura-se pelo risco da sexualidade/identidade estranha e subversiva. Estes aspectos refletem uma das características dos textos literários com temática homoerótica. Nesse contexto, José Carlos Barcellos (2006) entende as relações entre literatura e homoerotismo como um campo múltiplo e heterogêneo que possibilita efetuar outros olhares e outras formas de expressões pessoais e sociais até então recalcadas pela lógica heteronormativa dominante. Segundo Barcellos (2006, p. 14), o homoerotismo se estabelece como “discurso que se articula a partir de inúmeras práticas sociais e vivências pessoais, as quais [...] são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora”.

O conceito de uma literatura homoerótica, nessa perspectiva, problematiza estruturas hegemônicas do conhecimento e interpõe, no campo literário, uma literatura da diferença potencializando, conseqüentemente, significados que desmantelam a quebra dos binarismos em relação ao corpo, ao gênero e ao sexo. Ao longo do século XX, as discussões sobre o corpo e as práticas sexuais ganharam maior fôlego principalmente com os estudos de Michel Foucault (2010, 2014, 2019) que mostram como o corpo é, acima de tudo, uma construção discursiva e está também diretamente mergulhado num campo político.

Para o teórico, o corpo é investido por relações de poder postas em jogo pelos regimes disciplinares, pelas normas da cultura, mas “cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças” (2014, p. 30). Ademais, a partir do momento que o poder, em diferentes lados ou feixes, penetra no corpo, encontra-se, simultaneamente, uma organização arquetônica de controle e vigilância da sexualidade, mas “a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um pelo próprio corpo...” (2019, p. 236). Nesse movimento, Foucault acena para uma resistência que pode ser pensada no interior de uma cultura, pois “a proliferação de prazeres” e “a multiplicação de sexualidades disparatadas” (2010, p. 57) amparam os corpos que contrariam a disciplinarização e a normalização da sociedade.

É em vista disso que uma parte dos estudos *queer* tem origem no pensamento pós-estruturalista de Michel Foucault. Um dos aspectos mais importantes da teoria *queer* é a ruptura com os binarismos que estruturam a cultura ocidental contemporânea calcada na heteronormatividade, na qual os dispositivos discursivos de poder e as normas regulatórias disciplinares voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites. É por essa razão que Judith Butler (2000), fundamentada na poética *queer*, elucida que o sexo não funciona apenas como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa. Contudo, a teórica *queer* ressalta que, mesmo com as reiterações das convenções de gênero, a materialização não é nunca totalmente completa,

que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória (Butler, 2000, p. 152).

Essas “rearticulações” negadas ou excluídas da hegemonia heterossexual – homogeneizante e hierarquizante –, correspondem politicamente às práticas *queer* cuja significação abarca o conjunto dos excluídos e a pluralidade de identidades que desafiam a heteronormatividade. As subjetividades *queer*, portanto, desestabilizam a concepção de um “eu” integral e unificado ao mesmo tempo em que expõe/denuncia a heterossexualidade compulsória (Butler, 2000, 2019) como matriz/instituição opressora.

A questão que aqui se coloca diz respeito a personagens *queer* que se deslocam em espaços conflituosos ou adversos e à representação desses sujeitos nesse contexto. Entra em discussão, assim, a figura da viagem à possibilidade de uma experiência – ora sobre si, ora sobre o outro – calcada na lógica do enfrentamento, do reconhecimento, do encontro ou da abjeção. Essa discussão centra-se no romance *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire, publicado em 2013. Nesse caso, está em questão o modo como a narrativa articula a experiência do deslocamento à atuação dos papéis de gênero como norteadores identitários, deslocamento esse que implica uma mudança não apenas da geografia de trânsito, mas também da paisagem subjetiva.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este artigo é parte do projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

O que se nota mais detidamente em *Nossos Ossos* (2013), na apreensão das nuances relacionadas à representação de sujeitos/corpos *queer* em situação de mobilidade, entre o espaço do interior do sertão e o espaço da metrópole, é o deslocamento de retorno e o reencontro com o passado que implicam, de certa forma, nas transformações identitárias que afetam a existência do protagonista desse romance.

Assim, cabe salientar que os espaços são partes significativas na trajetória dos sujeitos ficcionais, funcionando muitas vezes como reguladores e formadores, atestando normas sociais que reservam aos sujeitos específicos lugares que podem ou não demonstrar seus afetos. Logo, o movimento de regresso, em *Nossos Ossos*, não é um retorno de mero reencontro com o passado, tampouco uma atitude de sobrevivência socioeconômica, é, pois, uma experiência subjetiva rasurada não só por tempo e espaço, mas principalmente por tratar da identidade que não se adequa aos signos do sertão e à heteronormatividade.

## 2 “A minha viagem seria longa...”

Em *Nossos Ossos*, a narração autodiegética (Genette, 1995) dá azo ao processo de internalização do deslocamento físico. O protagonista Heleno Gusmão—assumindo sua condição de narrador póstumo, pois revela ao leitor, ao final da narração, que cometeu suicídio—é um dramaturgo nascido em Sertânia, cidade no interior de Pernambuco, que migra para São Paulo quando Carlos, seu primeiro amor, muda-se para lá e o convence a fazer o mesmo. No entanto, quando a narrativa inicia, o narrador Heleno de Gusmão está em um momento de crise, abalado pela morte de Cícero, um michê, também de origem nordestina, com o qual havia saído algumas vezes e prepara-se para fazer uma longa viagem: precisa entregar o corpo morto do michê para a família em algum lugar do interior nordestino.

Fazendo o caminho inverso que já havia feito antes, Heleno conduz, em espírito e ao lado do motorista de um carro funerário (Seu Lourenço), o corpo de Cícero que, como ele, migrara para São Paulo anos antes, em busca de uma vida melhor:

[...] nunca pensei que ia encerrar deste jeito minha história em São Paulo, demorei a encerrar, depois de muito lutar, fechei os olhos e guardei, sobressaltado, o outro dia chegar, logo cedo não seria fácil enfrentar dois mil e tantos quilômetros até o Recife, de lá para Poço do Boi outras quatrocentas léguas, pensei que, se eu tivesse que escrever, na vida, uma outra peça de teatro, escreveria esta, a de um dramaturgo de sucesso que atravessa o Brasil em um carro funerário, levando, para seu último descanso, o corpo de um garoto de programa com que ele havia trepado, uma história, digamos, de amizade, ao que parece, também daria um bom filme essa viagem, se não fosse ela, em vez de ficção a mais pura verdade (Freire, 2013, p. 75-76).

No presente da narração, deslocando-se por uma estrada em uma viagem que o coloca diante de imagens temporais diversas sobre si mesmo, Heleno pode olhar também para o outro, aquele—ou aqueles—com quem se cruza ou se cruzou pelo caminho: “se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além [...] A viagem, então, como olhar, vazando por esses poros, temporaliza a realidade reempregando a busca de seu sentido” (Cardoso, 1995, p. 359). O narrador Heleno articula

tempo e espaços ao seu relato – de forma não linear – na construção de uma (re)visão de sua identidade e da do outro, nesse caso, de subjetividades *queer* cuja acepção fixa e estável não se sustenta. Na composição de uma voz que narra ao longo de um deslocamento, somam-se à narração a condição de outros sujeitos homoeróticos marginalizados desde as zonas geográficas até as corporais: a travesti e os michês.

O romance é dividido em “Parte Um” e “Parte Outro”, nas quais Heleno apresenta fragmentos de lembranças e digressões, focalizando fatos de sua mudança para São Paulo, quando jovem, e o abandono do seu então namorado, Carlos, bem como a saga de organização do transporte de Cícero, o traslado do corpo pelo interior do Brasil, e também do seu próprio corpo para Sertânia, em consonância com relatos de suas relações artificiais, mediadas pelo dinheiro, com michês em espaços marginais – o gueto, a rua à noite, hotéis baratos, metrô e outros lugares de trânsito.

A viagem do retorno às origens, narrada a partir da “Parte Outro”, é ocasionada pela morte de Cícero – “o meu boy morreu, foi o que o michê veio me dizer” (Freire, 2013, p. 18) –, e serve, também, de gatilho para o trabalho lacunar da memória do narrador à medida que esse regresso à cidade natal traz à tona a ambivalência da morte, seja ela simbólica ou real, como também evidencia a condenação da carência e os sonhos não realizados – engolidos pela cidade grande: “porque não pedi para apagar o nome da funerária, a letra estampada, na lateral, em dourado, era um anúncio da tragédia, ou do meu fracasso, vim para São Paulo atrás de um corpo vivo, volto agora, para a minha terra, carregando uma sombra, um espírito defunto, algo em mim que ficou extinto, inânime, à boca do túmulo” (Freire, 2013, p. 86).

Logo, o deslocamento do retorno se reveste de um sentido emblemático, pois é no caminho de retorno ao sertão que o narrador protagonista confia suas dores e narra a travessia da vida, do corpo, a crença no amor e expõe a desumanização da identidade gay. Heleno narra sua vivência em trânsito, cuja experiência homoerótica parece conduzir a decisão categórica de enterrar os ossos e pôr fim a uma jornada abjeta no espaço de origem: “a minha vontade é viver o fim da vida na casa em que meu pai morou, bem ao lado ficava o largo em que eu e meus irmãos caçávamos dinossauros, restos de civilização, tribos inteiras, como a do índio que vi, longe das suas origens, em decomposição” (Freire, 2013, p. 110).

Enquanto narrador-protagonista, Heleno nos permite outras representações de masculinidades nordestinas na literatura brasileira, as quais não estão silenciadas ou interditas por uma voz em terceira pessoa que, frequentemente, se insere entre narrador e personagem. Assim sendo, outra possibilidade promovida pela voz autodiegética diz respeito à existência de um eu narrante e um eu narrado, os quais permitem a Heleno confrontar os diferentes momentos de sua vida, o que promove a cisão do narrador em um eu do passado e o eu do presente e, com isso, a narração de seu descolamento o situa como “um sujeito maduro, [que] tendo vivido importantes experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição de maturidade, o devir da sua existência mais ou menos tribulada” (Reis, Lopes, 1988, p.118).

Além disso, a perspectiva homoerótica sobre o mundo, tão rara na tradição literária brasileira, é explorada por Marcelino Freire com liberdade e ousadia: “O michê não sabia gemer, mal eu triscava seu mamilo, ele assobiava mole e diziam mais e mais, goza, goza, vai, nem bem havíamos começado a trepada já me chamava de viado, cachorrinho, eu logo me imaginei em um outro palco [...]” (Freire, 2013, p. 40).

A construção da personagem protagonista ancora-se nas relações que estabeleceu com Carlos e com os garotos de programas, nas condições em que viveu, nos espaços onde

morou e por onde se deslocou: “à medida que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta” (Ianni, 2003, p. 31). Em São Paulo, Heleno torna-se dramaturgo, tenta suprir a carência e o sentimento de não pertencimento à cidade mantendo um fluxo constante com os michês – os corpos de quem paga, bem como os descarta. Essas situações indicam para a absorção – voluntária ou não – sofrida pelo narrador protagonista no contexto metropolitano. Alguns trechos exemplificam essa ideia:

A primeira vez com um michê foi por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo, sedutor, é sério? [...] Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche, para comprar um refrigerante, eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz, encostado na grade de proteção, ele, na cama, era um vagão em cima dos trilhos, veloz e pesado me levou para onde eu não quis (Freire, 2013, p. 33).

Não há diferença entre mim e essa legião de alemães, espanhóis, argentinos, pesado, de culpa, eu me ofendo e sujo, para isso a morte de Cícero serviu, para que eu tomasse consciência do uso que eu fiz, dorsos, nus, jovens putos, à venda, como uma mercadoria, exposta [...] (Freire, 2013, p. 112).

Ainda que à revelia, Heleno se intoxica com o ritmo desenfreado e libidinoso da cidade grande, visto que o contato com o outro coloca no cerne do seu deslocamento para fora do interior de Pernambuco a absorção das práticas do lugar para onde migrou. É nesse sentido que, com Massey, pode-se dizer que “chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de estórias entrelaçadas das quais aquele lugar é feito” (Massey, 2015, p. 176).

Contudo, a volta às origens, viajando pela estrada em um carro de funerária, enfatiza a imagética ânsia em reencontrar os locais com que estava habituado e os afetos perdidos com o deslocamento, naquilo que Massey define como uma geografia do afeto: “Há um entendimento hegemônico de que zelamos primeiro e temos nossas primeiras responsabilidades em relação aos que estão mais próximos. É uma geografia do afeto que é territorial e que emana do local.” (Massey, 2015, p. 263).

A construção da memória está vinculada aos sujeitos e suas identificações com os espaços. Logo, as paisagens regionais afetivas, os costumes, os cheiros, a casa da infância e a condição de vida surgem incorporados às memórias e digressões que norteiam o percurso mental de Heleno, durante o deslocamento de retorno:

Seu Lourenço [motorista do carro da funerária], do nada, me perguntou se eu tinha saudades do Recife, se eu voltava lá, [...] e aí me lembrei de que meu pai, à porta do quarto, antes do dia da minha partida, me deu uma oração de Santo Simão, escreveu, à própria mão, numa letra do tempo da caverna, [...] me disse, eu, dos nove filhos, o único que quis ser artista, nunca perca de vista a sua terra, as suas origens, minha mãe, no fundo da cozinha, fazia o derradeiro café, do jeito que você gosta, o leite quente, a manteiga no pão dormido, os ovos bem mexidos. Pelos arredores da Casa da Cultura existia um cinema pornô em que eu ia para dormir, porque o calor que fazia, na minha idade, sabe o calor, [...] a Praia de Boa Viagem, no final da tarde, saudades das caminhadas, o vento que batia, entre as paredes dos prédios corria uma ventania, [...] à beira do rio, vou puxando pela

memória um fio, um meio fio, eu adoraria que o Recife nos recebesse chovendo, o Rio Capibaribe enchesse para nos abraçar, a água viesse lavar o couro dos meus pés, abençoar, Seu Lourenço, eu mereço, o velho calado, a cada pensamento meu, aceso, um gesto de compreensão, o olhar, concentrado, à frente sem pestanejar, o tanto que ainda havia de chão (Freire, 2013, p. 89-90).

A viagem funciona como elemento estruturante na narrativa, o que significa dizer que é no trânsito e na fragmentação da memória – durante esse trânsito – que se revelam as marcas das vivências de Heleno: personagem narrador, nordestino e assumidamente gay. Estão em suas lembranças o lar como espaço nostalgicamente de afeto e pertencimento, para o qual ele retorna já sem vida, à procura de abrigo. Assim, o protagonista Heleno incorpora a “nostalgia do retorno”, para dialogar com a expressão utilizada por Sandra Goulart Almeida (2015) ao se referir as imaginações do lar e da terra natal que surgem nas narrativas diaspóricas contemporâneas.

Em um jogo de espelhamento – com Cícero, inclusive –, e no processo de identificação gerado pelo contato sexual e pela origem nordestina, a errância promove um retorno a outras temporalidades, pois em cada extremidade da viagem, consiste em um feixe de trajetórias: “Precisei pensar, recapitular, morto, eu morto, ao lado do boy eu viajei [...]” (Freire, 2013, p. 116). A morte é o negativo absoluto. Há, na narrativa, uma construção do corpo voltada ao domínio da abjeção, aos ossos, à decomposição dos corpos – tanto de Cícero, quanto do narrador Heleno –, à solidão e à soropositividade, pois Heleno descobre a infecção pelo vírus HIV.

Em *Nossos ossos*, avultam-se, pelo menos, três características corporais abjetas em Heleno: sua sexualidade, as marcas de sua origem nordestina subalternizada socialmente e sua sorologia positiva para o HIV. Além disso, há a representação de outros corpos que aludem aos estigmas da abjeção, como por exemplo, os corpos dos michês e da travesti Estrela – personagem que detém informações sobre a família de Cícero e é construída sob a ótica do narrador de forma objetificada, como mercenária, ao negociar as próteses de silicone para os peitos em troca do endereço dos pais de Cícero: “os peitos que ela exibia, fazendo chantagem emocional, o dinheiro que Cícero lhe pediu, meu amado, era para os meus peitos, não quero outra coisa sua, querido, se não os meus peitos, apenas os meus peitos de volta, e estamos quites” (Freire, 2013, p. 62).

O emblema da abjeção é o estranhamento, que nega e perturba o sistema/a ordem e não respeita regras ameaçando, assim, a fixidez e a unidade da identidade. Para Butler, a identificação como sujeito implica em “um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (Butler, 2019, p. 19). O abjeto, portanto,

designa aquelas zonas “não vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. [...] Nesse sentido, o sujeito é constituído por meio da força da exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, “interior” ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional (Butler, 2019, p. 18).

É esse ser abjeto que abala as fronteiras da “normalidade”, culturalmente impostas. Assim, a abjeção nos leva ao confronto com o “outro”, o estranho, o diferente, que é frequen-

temente rejeitado, mas que também desestabiliza e aproxima pela identificação da exclusão no outro. Ao contrário dos corpos dóceis, esse corpo que escapa à razão não se deixa controlar. É um corpo que excede os regimes de masculinidades e feminilidades, constituindo um lugar de perigo e poluição. Diante disso, Butler reforça:

O abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (Butler, 2008, p. 190-191).

O próprio título do romance remete à imagem do corpo abjeto, em decomposição, na medida em que os títulos dos capítulos (“Os ligamentos”, ‘As costelas”, “Os troncos”, entre outros) remetem às diferentes partes do corpo humano, sugerindo estruturas que unem os ossos na montagem de um quebra-cabeça narrativo sobre a vida errante de Heleno. Esse jogo de montagem ou decomposição dos corpos espelha bem, no domínio da abjeção, vidas indignas de serem vividas, passíveis de abandono à morte e que questionam os limites por meio das quais as identidades são construídas.

Essa ambivalência que paira sobre o abjeto rompe os limites que determinam o que deve ser um corpo, uma vez que, conforme reitera Guacira Lopes Louro (2020), os corpos são o que são dentro de uma cultura. A cor da pele ou dos cabelos, a presença da vagina ou do pênis, o tamanho dos seios, das mãos são, sempre, características culturais que distinguem os sujeitos e limitam suas práticas sexuais. Para Louro, o processo de heteronormatividade sustenta instituições educacionais, jurídicas, religiosas, dentre outras, podendo relegar a um segundo plano os corpos que, eventualmente, não correspondem aos horizontes simbólicos das normas; “quando não são simplesmente excluídos, ignorados ou mesmo punidos” (2020, p. 99).

A noção de abjeto é, como vimos, relevante para se pensar a experiência do deslocamento, da errância homoerótica, cujo corpo foge da binaridade de gênero e aponta para o estranhamento *queer*. Pode-se afirmar que o abjeto, ao cruzar os limites da inteligibilidade simbólica (Butler, 2019), compartilha com o sujeito migrante, que se localiza na fronteira – em trânsito –, um espaço simbólico justamente pela necessidade de se deslocar, de uma acolhida incondicional do outro, no paradoxo da rematerialização do corpo – “como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos de legitimidade e inteligibilidade simbólicas”, para falar com Butler (Butler, 2019, p. 19).

O paradoxo está na inevitável possibilidade de ruptura, transformando a hospitalidade em hostilidade que deriva da dificuldade de aceitação pessoal e do outro às demandas limitadas pelos imperativos heteronormativos. O processo de estruturação de um corpo desviante é complexo, prova disso é a configuração do corpo em *Nossos Ossos*: Heleno migra de Sertânia sendo um e regressa sendo outro – e com Outro. A decomposição dos corpos de Cícero e do narrador Heleno é acompanhada pela (re)composição de suas histórias. A mobilidade significou para ambos a possibilidade dos prazeres, mesmo que efêmeros. Heleno e Cícero são representantes contemporâneos dos antigos retirantes nordestinos, eles não pertencem à São Paulo. Logo, são corpos estranhos àquele lugar, porém, não somente por serem migrantes, mas, visceralmente, por serem corpos *queer*. Os ossos dos corpos mortos se convertem em signo de abjeção, mas também em uma poderosa ima-

gem crítica, trazendo à cena “personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brados, povos que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça” (Freire, 2013, p. 27).

A simbologia dos ossos acena para um conjunto de estranhezas em torno da errância do sujeito-corpo, que é resistente, mas, ao mesmo tempo, é frágil e vulnerável. A aventura da morte se encerra como um ato derradeiro. Nesse caso, a imagem do cadáver/dos ossos é necessária e incisiva na medida em que o romance trabalha na direção crítica da ética para o reconhecimento do Outro. Ou seja, protagonizada por corpos invisibilizados e não normalizados, essa narrativa se constitui pelo princípio da diferença, da disputa pelo acesso à voz no campo literário.

### 3 Considerações finais

Para uma leitura produtora da relação entre homoerotismo e espaço em *Nossos Ossos*, reafirma-se a proposição de que o trânsito e/ou a experiência do deslocamento funcionam como uma espécie de articuladores na busca pela (re)construção da identidade de um personagem *queer* ao cruzar o sertão brasileiro. O narrador Heleno escreve em suas espacialidades trajetórias diferentes, conflitantes e até complementares, apontando uma perspectiva de representação da masculinidade do homem *gay* nordestino em deslocamento vinculada – ou não – a um domínio narrativo (voz e focalização) que interfere em sua composição. O espaço, nesse caso, é produzido de maneira desigual, inclusive em razão de gênero, como argumenta a geógrafa Doreen Massey (1994). Nesse sentido, cabe dizer que a identidade de um lugar não pode ser vista apenas nele mesmo, é preciso também considerar as relações externas que interagem com o local. Corpos em movimento são fontes de produção de novas estórias, novas identidades, novas relações e diferenças.

Nota-se que na construção de uma (re)visão de si mesmo e do outro, Heleno, em *Nossos ossos*, narra em trânsito, o que significa dizer também que Heleno narra porque se desloca e, com isso, amplia o espectro na medida em que vê a necessidade de falar sobre o outro – Cícero – com quem se cruza pelo caminho. Portanto, a afirmação de Guacira Lopes Louro (2020, p. 13) de que “o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” corrobora a discussão aqui proposta e encontra justificativa em *Nossos Ossos*, principalmente quando a própria Guacira Lopes Louro considera que as mais diversas descobertas e experiências identitárias vividas por um corpo *queer* (desviante) emanam da viagem – quem viaja realiza um aprendizado.

Por fim, é válido dizer que as técnicas narrativas utilizadas por Marcelino Freire, em *Nossos Ossos*, endossam a alteridade da representação de um indivíduo marginalizado, nesse caso, de um migrante, nordestino e *gay*. A operacionalização da voz autodiegética atravessa não somente as discussões sobre narratologia, como também as discussões socioculturais e políticas, uma vez que desvela realidades que foram, quase sempre, solapadas no campo literário, como aponta Regina Dalcastagnè:

Em meio à luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Seja pela força da argumentação inscrita na ordem tradicional do

discurso, seja pela “autenticidade” de uma voz que vem, há pouco, impondo-se e causando dissonância em um campo literário bastante uniforme (a mulher, o imigrante, o homossexual etc.) cada qual assume seu lugar e manuseia as armas antes do início da batalha (Dalcastagnè, 2012, p. 95).

Em suma, ao nos depararmos com um migrante nordestino assumidamente gay que retorna de São Paulo ao interior Pernambucano, fica claro que o elemento mediador dessa voz é o próprio espaço em que transita. Na viagem de regresso, Heleno também se desloca internamente, subvertendo estereótipos e discursos normalizadores. O romance, portanto, reescreve tanto o corpo social, entendido como lugar de regulação das sociabilidades culturais e sexuais, quanto o corpo subjetivo/sexual, tido como um *locus* de subjetividades/afetividades próprias.

## Referências:

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1edições, 2019.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-165.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARDOSO, S. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 347-360.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Veja, 1995.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: \_\_\_\_\_. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 11-31.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S. A, 1988.

# Rio de Janeiro Afro-atlântica: ler a cidade porosa em perspectiva diaspórica

## *Afro-Atlantic Rio de Janeiro: reading the porous city from a diasporic perspective*

**Luca Fazzini**

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Ulisboa) | Lisboa | PT  
lucafazzini@campus.ul.pt  
<https://orcid.org/0000-0002-7210-3856>

**Resumo:** Com o presente artigo pretende-se investigar as formas de encenar, na literatura brasileira contemporânea em prosa, a cidade do Rio de Janeiro enquanto uma cidade Afro-atlântica, ou seja, uma cidade moldada pelos trânsitos oceânicos característicos da colonização e da escravidão, assim como teatro de conflitos entre alteridades que manifestam a *colonialidade* do poder no contemporâneo urbano. Na primeira parte, através das reflexões de Beatriz Sarlo (2014), Malcolm Miles (2019) e Renato Cordeiro Gomes (1999), propõe-se uma análise panorâmica da densa relação entre cidade e literatura. Em seguida, tentar-se-á pensar, com Walter Benjamin (1987), a porosidade característica da cidade do Rio de Janeiro – como proposto por Bruno de Carvalho (2019) – enquanto típica dos espaços Afro-atlânticos. Por último, a partir das tensões urbanas levantadas, entre outros autores, por Geovani Martins em *O sol na cabeça* (2018) e por Luiz Antonio Simas em *O corpo encantado das ruas* (2019), procurar-se-á debater algumas das dinâmicas culturais e das estratégias do poder na contemporaneidade urbana do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; escrita e experiência urbana; Atlântico negro; Diáspora.

**Abstract:** This article aims to investigate the ways in which contemporary Brazilian literature stages the city of Rio de Janeiro as an Afro-Atlantic city: a city shaped by the oceanic transits characteristic of colonisation and slavery, as well as a theatre of conflicts between alterities that manifest the *coloniality* of power in contemporary urban life. In the first part, through the reflections of Beatriz Sarlo, Malcolm Miles and Renato Cordeiro



Gomes, a panoramic analysis of the dense relationship between the city and literature is proposed. Next, an attempt will be made to think, with Walter Benjamin, about the characteristic porosity of the city of Rio de Janeiro – as proposed by Bruno de Carvalho – as typical of Afro-Atlantic spaces. Finally, based on the urban tensions raised, among other authors, by Geovani Martins in *O sol na cabeça* (2018) and by Luiz Antonio Simas in *O corpo encantado das ruas* (2019), this article try to debate some of the cultural dynamics and power strategies in contemporary Rio de Janeiro.

**Keywords:** Contemporary Brazilian literature; writing and urban experience; Black Atlantic; Diaspora.

## A cidade na literatura: reflexões preliminares

Ora vividas ora sonhadas, imaginárias ou reais, as cidades despertaram o interesse de inúmeros escritores e artistas ao redor do globo. Do *flâneur* moderno nas ruas de Paris ou Londres até a Nova Iorque do romance pós-moderno, de Paul Auster e Don de Lillo, passando obviamente pela ficção borgiana da década de 1940 – alguns dos contos reunidos em *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949), por exemplo, considerados por Beatriz Sarlo (2014) como verdadeira teoria sobre a cidade enquanto ideia –, e pelas *Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino, entre outras cidades escritas, a urbe é cenário, figura e/ou lugar de inquietações literárias. Para Renato Cordeiro Gomes (1999) tratar-se-ia de um nexo fulcral da modernidade, quando a literatura, nas suas múltiplas formas, passou a interrogar as metamorfoses da vida na cidade:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade [...] quando a cidade se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu métron. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam esse fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas (Gomes, 1999, p.23).

A associação entre cidade e literatura é, de fato, múltipla e pode, portanto, ser investigada por distintos caminhos. Como Renato Cordeiro Gomes, também Malcolm Miles em *Cities and Literature* (2019) coloca justamente a raiz desta associação na experiência moderna. Desdobrando as suas indagações a partir do contexto literário de língua inglesa, o estudioso, no texto mencionado, aponta pelo menos três razões para compreender a centralidade do fenômeno urbano. Em primeiro lugar, obviamente o facto de, a partir do princípio do século

dezanove, as cidades terem se tornado teatro não apenas da gestão da vida pública, como também do desenvolvimento industrial e, posteriormente, tecnológico, abrigando diversos autores e uma enorme parte do público leitor – um público, portanto, frequentemente urbano. Em segundo lugar, Miles sublinha a relevância da geografia citadina no desenvolvimento das narrativas. Tendo em consideração os romances londrinos de Charles Dickens, *Sister Carrie* (1900), de Theodor Dreiser e *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, o estudioso sublinha o impacto do ambiente urbano (*urban environment*) no comportamento das personagens – um impacto comparável, em certos casos, com aquele desenvolvido pelas características de gênero e de classe social. Por último, embora não menos importante, o fato de as cidades sediarem todas as instituições de legitimação literária, dos jornais às editoras, das bibliotecas às universidades. No entanto, apesar dessa presença obsessiva da cidade na literatura e desta ligação aparentemente inabalável entre literatura e sensibilidade urbana, a partir, pelo menos, do século dezanove, Beatriz Sarlo (2014) alerta para as divergências e incongruências entre a cidade escrita e a cidade real. Escreve a crítica argentina:

Entre a cidade escrita [...] e a cidade real há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como «a literatura produz a cidade» etc. Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de tudo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. [...] Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. A cidade real, por sua vez, é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição... (Sarlo, 2014, p. 139).

Entre renovações e demolições, que obrigam a cidade em círculos de violência excludente, a literatura capta apenas fragmentos, memórias ou inquietações, frequentemente subjetivas, de um todo inefável e em constante movimento. Trata-se, no entanto, de um amparo para compreender as múltiplas formas de inscrever a experiência no espaço, de captar o “circuito dos afetos” – para retomar uma expressão de Vladimir Safatle (2016) – que impulsiona o dia a dia na *urbe*, nas relações entre as subjetividades dispersas da/na multidão, assim como as implicações políticas subjacentes, pois, retomando a dupla semântica da palavra *Polis*, pensar a cidade é também pensar a sociedade e o governo – o bom governo ou, em perspectiva distópica, a fragmentação interna, a guerra civil (*stasis*), a negação da *communitas*.

Olhando apenas para a prosa literária como dispositivo para moldar a cidade escrita, o gênero, ou melhor o subgênero da crônica, que prefere a eficácia representativa à estética, com a sua imediatez torna-se um válido aliado para ler a cidade. Como lembra Antonio Candido, a crônica “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra dele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeita” (2003, p. 89). Tratar-se-ia de um registro do sensível necessário perante as perdas, os desaparecimentos e as destruições que acompanham os processos de demolição e construção do novo, típicos do urbano.

A literatura brasileira apresenta excelsos exemplos da cidade do Rio de Janeiro lida a partir do olhar do cronista. Uma cidade em constante transformação, espelho tanto das mudanças no interior da sociedade e da política brasileira entre o final do século XIX e o princípio do século XX – em particular, a Abolição da Escravatura (1888), a proclamação da República (1889) assim como a transferência, para o Rio de Janeiro, do Distrito Federal (1890-1960) – tanto

da persistência dos antigos paradigmas coloniais e escravistas nas relações entre diferenças, naquela “arena da multiculturalidade” que é a cidade no geral (Gomes, 2004), e em particular, a cidade do Rio de Janeiro, principal porto do Atlântico Negro.<sup>1</sup> Um olhar panorâmico é suficiente para destacar a centralidade que o Rio de Janeiro tem, não apenas, como é óbvio, no universo literário brasileiro, mas também na produção literária afrodescendente e, em particular nestas páginas, na produção do espaço urbano nas escritas de autoria afrodescendente. É certamente o caso de “cronistas” quais Machado de Assis,<sup>2</sup> João do Rio e, principalmente, Lima Barreto. Todos autores afrodescendentes, um elemento fulcral para a compreensão das suas escritas urbanas, na medida em que, num espaço “racializado”, ou seja, onde a diferença é lida a partir de sólidas e monolíticas hierarquias excludentes, assentes na construção da diferença racial da modernidade (Quijano, 2005), a aparência somática remete diretamente às possibilidades e aos modos e formas de circulação do autor no espaço – movimento fulcral para todos os cronistas. Lima Barreto, em seus textos, aparece extremamente lucido quanto à divisão social operada pelas hierarquias raciais no espaço urbano carioca pós-abolição:

la eu pelo corredor afora, daqui do Ministério, e um soldado dirigiu-se a mim, inquirindo-me se era contínuo. Ora, sendo a terceira vez, a coisa feriu-me um tanto a vaidade, e foi preciso tomar-me de muito sangue frio para que não desmentisse com azedume. [...] Porque então essa gente continua a me querer contínuo, por quê? Porque... o que é verdade na raça branca, não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto e ele far-me-á grande (Barreto, 1969, p. 52).

Tendo em consideração a relevância da cidade nas literaturas contemporâneas, bem como a do espaço urbano carioca no universo literário brasileiro, o presente artigo propõe uma reflexão analítica sobre a escrita do Rio de Janeiro enquanto cidade Afro-atlântica. Isto é, sobre as formas de encenar a cidade carioca, a partir das hierarquias violentamente impostas pelos trânsitos marítimos de caráter colonial/escravista e pelas suas persistências contemporâneas, mas também através das experiências diaspóricas (Hall, 2018) inscritas e escritas na cidade. Para tanto, após uma análise de caráter crítico-teórico em torno de duas palavras-chave para a compreensão da cidade do Rio de Janeiro enquanto cidade Afro-atlântica, a saber, *porosidade* – na mecânica das relações sociais, como também na produção de formas e estéticas diaspóricas – e *persistência* (das lógicas coloniais e escravistas na contemporaneidade urbana), o presente artigo propõe um diálogo entre as crônicas de Luiz António Simas publicadas em *O corpo encantado das ruas* (2019), e os contos de *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins.

Ambas as obras, de um lado assentam sobre (em certos casos dialogam explicitamente com) certos tópicos literários cariocas já amplamente consolidados: a escrita da

<sup>1</sup> Refiro-me ao Atlântico Negro de acordo com a construção conceptual do Paul Gilroy (2012). Para o autor, o movimento oceânico, secular, de corpos, saberes e técnicas desencadeou dinâmicas de disjunção e disseminação imprescindíveis para pensar a construção das culturas em solo americano. Como evidenciam estudos de caráter historiográfico (Alencastro, 2008) ou estatístico-documental – veja-se os dados da plataforma *Slave Voyages*, da Rice University –, a cidade do Rio de Janeiro foi o porto onde desembarcou o maior número de africanas e africanos, durante os séculos de tráfico negreiro.

<sup>2</sup> Veja-se, em particular o capítulo dedicado às crônicas do autor em *Machado de Assis afrodescendente*, de Eduardo Assis Duarte (2020, pp.31-82).

“cidade em fragmentos” (Resende, 2016), como no mencionado Lima Barreto, e do urbano enquanto palco constante de demolições e reinvenções, mas também a escrita da violência nos “espaços criminalizados” (Campos, 2012), certamente uma prática amplamente explorada na literatura brasileira contemporânea (Schøllhammer, 2013). Por outro lado, lançam também olhares inéditos para pensar o espaço urbano em perspectiva diaspórica, destacando a continuidade entre o projeto urbano colonial e o neoliberal – continuidade explícita nas dinâmicas de cercamento e enclausuramento do espaço público ou na experiência limiar, suspensa entre a vida e a constante possibilidade da morte violenta, de todos os indivíduos que habitam determinados “territórios de exceção” (Fazzini, 2016) –, assim como a coexistência e a apropriação de elementos culturais múltiplos, provenientes de diversas geografias.

## Contemporâneo carioca: persistências coloniais e escravistas na cidade porosa

As cidades e, em particular nesse estudo, as cidades espalhadas pelo Atlântico Sul, um universo urbano geograficamente moldado e historicamente atravessado pelas relações de exploração colonial e pelos seus paradigmas excludentes, doam matéria, forma concreta, às tensões e às fraturas nas quais se inscreve a experiência contemporânea. Nelas, o passado, visível na materialidade de suas construções, assim como na persistência impalpável das velhas dinâmicas sociais, convive com a projeção abstrata de futuros possíveis. Essas tensões, aparentemente antagônicas, conjugam-se no cotidiano urbano, dando substância ao momento presente. De fato, o passado habita, ainda hoje, as formas daquelas cidades que estiveram, de qualquer maneira, ligadas às viagens oceânicas europeias e às suas dinâmicas violentas: as arquiteturas, as construções públicas e privadas, assim como, em termos mais amplos, a própria organização espacial, conservam os rastros dos diversos períodos históricos. Nelas, de acordo com Angel Rama, a imposição hierárquica da ordem violenta articula-se à “consciência racionalizadora” (Rama, 2015, p. 21) que os europeus projetaram no espaço e, a partir do próprio espaço, à sua componente humana. De acordo com Angel Rama, tais espaços:

[...] passam a ser regidas por uma razão ordenadora, revelada por sua vez em uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica. Não é a sociedade, mas sua forma organizada que é transposta; e não à cidade, mas à sua forma distributiva. [...] Não vincula, então, sociedade e cultura, mas suas respectivas formas, que são percebidas como equivalentes, permitindo que leiamos a sociedade ao ler o mapa de uma cidade (Rama, 2015, p. 24).

Olhando para a cidade de Rio de Janeiro, os diferentes processos políticos, mas também culturais, que marcaram o pós-independência – pelo menos desde a Abolição da Escravatura/ Proclamação da República até os grandes eventos internacionais que a cidade hospedou em 2014 (a Copa do Mundo) e 2016 (as Olimpíadas) –, apesar das suas diversas dinâmicas e da distância cronológica, imprimiram outras marcas à urbe, moldando fisicamente a geografia física e humana da antiga capital brasileira. Neste cenário, a cidade apresenta-se como um palimpsesto composto, porém, por camadas porosas, no sentido dado ao adjetivo por Walter Benjamin.

Num ensaio de 1925, o filósofo alemão refere-se à cidade de Nápoles enquanto uma cidade porosa. O adjetivo aparece frequentemente no ensaio, ora para descrever as qualidades físicas da cidade, suas arquiteturas e geografias flutuantes, intermitentes, que se reinventam em cada momento servindo múltiplas situações e circunstâncias, ora para ler os gestos, os hábitos e as relações sociais que se estabelecem entre as pessoas que percorrem as suas ruas e avenidas. Escreve Benjamin:

A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo e sempre; nenhuma forma declara o seu «desta maneira e não de outra», Aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da rítmica da sociedade (1987, p. 147-148).

A partir das reflexões de Walter Benjamin sobre a cidade de Nápoles – cidade-porto à beira do Mar Mediterrâneo, historicamente encruzilhada de culturas –, em *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), através de uma série de referências literárias e culturais, Bruno Carvalho oferece uma leitura sugestiva do Rio de Janeiro, “essa metrópole sem um passado de fronteiras étnicas definidas, uma cidade permeada por história de limites frequentemente fluidos” (Carvalho, 2019, p. 40).

De acordo com o autor, que esboça uma análise etimológica do termo, o adjetivo poroso vem do grego *póros* (πορός), “passagem” – mas também “recursos”, “abundância” –, e “faz parte da etimologia dos poros da pele e dos portos de uma cidade” (Carvalho, 2019). Poro é também uma figura da mitologia clássica, grega e romana, filho de Métis, a mais célebre das Oceânides. No *Simpósio*, de Platão, ele representa a astúcia e o artifício, assim como a abundância e a riqueza. Se a porosidade é, portanto, uma atribuição tradicionalmente positiva, é também necessário destacar que as suas passagens, atravessamentos e caminhos em aberto remetem também à absorção, além dos limites rigorosos do tempo, de práticas e dinâmicas violentas. Mais que à exaltação acrítica dos contatos e dos encontros entre diferenças, sejam elas temporais, culturais ou sociais, nessas páginas a porosidade será interrogada, portanto, também a partir da confluência, entre diversos tempos, de práticas violentas e excludentes, que remetem à modernidade colonial. Entre estratos históricos sobrepostos, tanto nas arquiteturas urbanas, tanto nas relações sociais que moldam o cotidiano a partir de lógicas coloniais que persistem na contemporaneidade, Rio de Janeiro poderia, portanto, ser lidas através do paradigma da porosidade.

O capítulo que abre o estudo de Carvalho, “No centro da capital imperial: Pântanos, febre amarela e festas ciganas”, investiga as visões da cidade oferecidas pela literatura do século XIX. Nessas primeiras páginas, destaca-se a leitura que o autor faz do *romance Memórias de um sargento de milícia* (1853), de Manuel Antonio de Almeida, obra discutida também por Antonio Candido no seu célebre ensaio sobre a dialética da malandragem (Candido, 1970). O texto de Manuel Antônio de Almeida reflete, em certa medida, as práticas porosas que atravessam as camadas históricas e sociais do Rio de Janeiro monárquico, evidenciando o repertório vasto e plural das práticas culturais presentes no espaço carioca – aspeto, esse, destacado também por José Ramos Tinhorão no seu estudo sobre a presença da música popular na literatura brasileira (Tinhorão, 2002).

No entanto, apesar da pluralidade das práticas e dos corpos que habitam as páginas de Manuel Antônio, é também possível reparar a (quase) completa ausência de figuras africanas e afrodescendentes no enredo, para além de algumas menções em trechos predominantemente descritivos. Tal invisibilidade torna-se ainda mais eloquente na medida em que a presença de indivíduos nascidos em África aumentou exponencialmente com a chegada, no Rio de Janeiro, da Corte Real, constituindo em meados do século XIX um terço de toda a população carioca, como sublinham historiadores quais Luiz Felipe de Alencastro (2000) e Sidney Chalhoub (1990).

De fato, a geografia urbana que serve de cenário para *Memórias de um sargento de milícia* – a área portuária do Rio de Janeiro, conhecida também como Pequena África, as ruas do centro urbano, da Cidade Velha, até a área então marginal hoje parte da Cidade Nova – tornar-se-á, ao longo do século XIX e até meados do século XX, o berço do Rio de Janeiro africano, juntamente com os morros da cidade e com alguns bairros periféricos da Zona Norte. No estudo mencionado, Bruno Carvalho relata como nos projetos iniciais para a urbanização daquela área que iria a ser chamada, posteriormente, de Cidade Nova, a referência urbana principal fosse a Baixa Pombalina, no centro da cidade de Lisboa:

O projeto de Beaurepaire-Rohan buscava integrar a Cidade Nova à Cidade Velha e ao Cais do Valongo. Uma via paralela à atual avenida Presidente Vargas, acompanhada de um ambicioso canal navegável, proporcionaria um novo eixo estrutural. Todas essas propostas imaginavam o crescimento da cidade para oeste, em direção aos pântanos e colocavam o Campo de Santana numa posição central para a capital. Ambos os planos também compartilhavam a preocupação em determinar um sistema de ruas em forma retilínea para a Cidade Nova. Isso remete à Baixa Pombalina, bairro central de Lisboa reconstruído após o terremoto de 1755 (Carvalho, 2019, p. 52).

Contrariando as expectativas da elite local, que elegera outros cantos da cidade, considerados mais saudáveis, para as suas residências, a área originariamente pensada nos moldes lisboetas passará a ser ocupada por africanos e afrodescendentes, escravizados ou libertos, mantendo portanto a vocação atlântica e tornando-se, pouco a pouco, um espaço fulcral para a preservação da memória afro-brasileira, e para as manifestações culturais tipicamente cariocas, como o carnaval de rua e, obviamente, o samba. Das tantas encruzilhadas atlânticas que moldaram a cidade-porto do Rio de Janeiro, as que ligam o Brasil à África e, em particular, à Angola, impuseram-se sobre o eixo Rio-Lisboa. O samba, que floresceu nessas geografias da violência e da exploração também graças ao trabalho de resistência de figuras quais Tia Ciata, moradora da Praça Onze (Lopes, 2004), afunda as suas raízes nos ritmos bantos, assim como evidenciado pelo historiador Maurício Barros de Castro no seu texto “Do samba ao semba: travessias atlânticas entre Brasil e Angola” (2012), e cantado pela voz sublime de Maria Bethania: “Que noite mais funda calunga/ No porão de um navio negreiro/ Que viagem mais longa candonga/ Ouvindo o batuque das ondas/ Compasso de um coração de pássaro/ No fundo do cativoiro/ É o semba do mundo calunga/ Batendo samba em meu peito/ Kawo Kabiecile Kawo/ Okê arô okê”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “YáYá Mussemba”. Disponível em: [https://www.google.com/search?xsrf=ALeKko26jwdnzjNeZw\\_sqLmQNS-z9CRLfqg:1624637793367&q=ya+yamassemba+letra&spell=1&sa=X&ved=2ahUKewjGorol7PxAhUi\\_rslHW-FUAs4QBSgAegQIARA1&biw=1536&bih=664](https://www.google.com/search?xsrf=ALeKko26jwdnzjNeZw_sqLmQNS-z9CRLfqg:1624637793367&q=ya+yamassemba+letra&spell=1&sa=X&ved=2ahUKewjGorol7PxAhUi_rslHW-FUAs4QBSgAegQIARA1&biw=1536&bih=664). Acesso em: 18 dez. 2023.

Vista e considerada a partir dos filtros impostos pelo racismo científico, cuja organização hierárquica das raças pretendia legitimar o abuso e a exploração dos corpos, a multiculturalidade intrínseca à cidade porosa acabou articulando-se em forma de “proliferação subalterna da diferença” (Hall, 2018, p. 66), retomando a expressão de Stuart Hall no seu ensaio “A questão multicultural”. Bruno Carvalho analisa exemplos pertinentes dessa visão hierárquica projetada sobre os corpos, que funcionou como base para a implementação de relações sociais desiguais entre alteridades. Ao comentar o texto *A estética da vida* (1921), de Graça Aranha, Carvalho (2019, p. 205) escreve:

Num tratado de bastante influência após sua publicação em 1921, *A estética da vida*, o autor explora a “alma” brasileira como uma combinação do realismo e melancolia portugueses, a “perpétua infantilidade” dos africanos e a “metafísica do terror” dos indígenas. O que ele chama de “metafísica bárbara”, resultado hereditário dos “elementos psíquicos selvagens das primitivas raças formadoras da nação”, deve ser subjugado para que a alma brasileira obtenha uma “unidade essencial com o cosmos”.

A influência dessas visões hierárquicas para pensar a contribuição das diversas culturas e a construção do patrimônio nacional, que assentam, ainda, nas teorias (pseudo)científicas sobre as raças dos séculos XVIII e XXI, pode ser reconhecida de maneira evidente em diversos textos e autores brasileiros – vejam-se, apenas como exemplos, obras quais *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, entre outros romances a estes contemporâneos – e está na base da reificação e subalternização do negro e do indígena nos discursos sobre a nação brasileira<sup>4</sup>.

Nesse sentido, a porosidade intrínseca à metrópole brasileira deve ser lida à luz das violências que, ao longo dos séculos, marcaram a inscrição subalterna do africano, do afrodescendente e da(s) sua(s) cultura(s) no tecido urbano e na construção do imaginário nacional.

---

<sup>4</sup> Apenas como exemplos, em *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, e em particular no capítulo IV, “Atração pelo mundo”, pode-se ler: “nós, brasileiros, o mesmo pode-se dizer dos outros povos americanos, pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. Desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas sobre aquele. A nossa imaginação não pode deixar de ser européia, isto é, de ser humana; [...] As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou as pampas argentinas, não valem para mim um trecho da Via Ápia, uma volta da estrada de Salerno e Amalfi, um pedaço do Cais do Sena à sombra do velho Louvre. [...] Talvez a humanidade se renove um dia pelos seus galhos americanos; mas, no século em que vivemos, o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico; o Novo Mundo para tudo o que é imaginação estética ou histórica é uma verdadeira solidão [...] (Nabuco, 1998, p. 12). Enquanto Nabuco exaltava as paisagens e a “imaginação” europeia, em *História da literatura brasileira*, e particularmente nos capítulos dedicados à descrição etnográfica e das raças que “construíram o povo brasileiro”, Sílvio Romero afirma: “o Brasil não deve contar seriamente com os índios e negros como elementos de uma civilização futura, ainda que estenda até eles os benefícios do ensino primário. As futuras gerações do Brasil, se for aproveitada a colonização alemã, constituirão um povo misto de brasileiros propriamente ditos, portugueses e alemães” (Romero, 1888, p. 67). Ou ainda, sobre os índios e os negros: “Sabe-se que as diferentes raças não passam pelos mesmos estádios de inteligência ao mesmo tempo; hoje, na fase da indústria e da ciência européia, ainda há povos que empregam a pedra lascada, ou um pouco menos. [...] Os índios eram nômades, caçadores; estavam no grau de atraso do homem geológico; dificilmente podiam ter sido agricultores. [...] O negro é adaptável ao meio americano; é suscetível de aprender; não tem as desconfianças do índio; pode viver ao lado do branco, aliar-se a ele. Temos hoje muitos pretos que sabem ler e escrever” (Romero, 1888, p. 83).

Dar-se-ia, portanto, também na confluência, ao longo dos séculos, dos mecanismos de poder que marcaram a história da cidade, e não apenas pela disseminação de práticas culturais “híbridas”, típicas das chamadas, com Mary Louise Pratt (1999), “zonas de contacto” (*Contact zone*).

Se a colonização se preocupou, de fato, em mapear e administrar um território outro, além das fronteiras dos Estados-Nação ocidentais, exercitando soberania através do uso sistemático da violência e do poder da morte dentro de um regime de exceção, na contemporaneidade assiste-se, portanto, à proliferação de inimigos internos. No espaço urbano de cidades-porto do Atlântico Sul, quais o Rio de Janeiro, lugares sistemicamente em transição entre os paradigmas excludentes que sustentaram a modernidade ocidental e as novas conotações impulsionadas pelo desenvolvimento do capitalismo e do mercado global, são reproduzidas dinâmicas de supressão da ordem jurídica típicas, com Frantz Fanon (1968), da cidade colonial. Desse processo resulta um espaço completamente fragmentado pela instauração de verdadeiros territórios de exceção – as favelas e as comunidades periféricas –, dentro dos quais não existem direitos de cidadania, nem de propriedade. Analogamente aos contextos coloniais, tal violência sobre os corpos justifica-se: aí residem os selvagens do mundo contemporâneo, o *unheimlich* do cotidiano, subjugados num constante devir-objeto que faz do semelhante algo fortemente assustador. Um corpo monstruoso, desprovido de humanidade, uma potência destruidora da desordem violenta imposta pelo modelo burguês dominante. No Brasil, como durante a época escravista, tal violência tem como vítima principal o corpo negro, a marca viva, na cidade, do seu legado Afro-atlântico.

### **Fragmentos da cidade Afro-atlântica: O sol na cabeça (2018), de Geovani Martins e O corpo encantado das ruas (2019), de Luiz Antonio Simas**

Ao investigar, no panorama literário brasileiro, a persistência da *colonialidade* na contemporaneidade urbana do Rio de Janeiro, materializada nas dinâmicas “bio-necropolíticas” (Lima, 2018) que regulamentam a violência e a organização do espaço urbano, um primeiro e incontornável exemplo é certamente oferecido pelo romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Um romance que, além do enorme sucesso entre os leitores, despertou imensa atenção também por parte da crítica, como demonstram as tantas análises orientadas ora para a discussão do romance enquanto fenômeno editorial, ora para o debate em torno da representação da violência e do testemunho na literatura brasileira (Schøllhammer, 2013, Penna, 2015).

De facto, *Cidade de Deus* representa uma realidade urbana em constante transformação e mudança. No conjunto habitacional Cidade de Deus, teatro de todas as ações do romance, situado próximo a uma das áreas de maior crescimento e valor imobiliário de todo o Brasil, a Barra da Tijuca – área que recebeu durante as primeiras décadas do século XXI, grandíssimos investimentos e que foi palco de violentas remoções forçadas devido à especulação imobiliária pré-Jogos Olímpicos de 2016 – a partir de 1966, apesar da falta das condições habitacionais básicas, se mudaram mais de 3500 famílias. Em seu livro *A invenção da favela* (2005), Lúcia do Prado Valladares mostra como a ideia de marginalidade social, de condições insalubres, de propagação de violência e doença – ideias que, de facto, assentam e reproduzem a lógica racista que projeta nos negros e nos espaços habitados por eles a sombra da insalubridade

e do subdesenvolvimento (Bethencourt, 2018) – tem servido de sustentação ideológica para a intervenção pública contra as favelas na cidade do Rio de Janeiro. Os números traduzem a relevância do fenômeno:

Nos anos 1960 e 1970, a percepção dos favelados como fruto de um processo marcado pela marginalidade social era amplamente dominante, e serviu como justificativa ideológica para a operação antifavela empreendida pelo Governador Carlos Lacerda (1962-1965), continuada por Negrão de Lima (1966-1971) e Chagas Freitas (1971-1974). Em um período de 12 anos foram atingidas 80 favelas, demolidos 26.193 barracos e removidas 139.218 pessoas (Valladares, 2005, p. 130).

Como no romance de Paulo Lins, a literatura contemporânea de caráter urbano, ao encenar as dinâmicas sociais no espaço e ao estetizar as múltiplas (sobre)vivências numa realidade atravessada por violências micro e macrofísicas, também evidencia tanto a condição precária<sup>5</sup> da experiência negra em determinadas geografias cariocas, tanto as constantes transformações do espaço, ligadas ao projeto urbano de desenvolvimento neoliberal e em continuidade com as dinâmicas de exploração do corpo e da cultura do Outro, características da *colonialidade* do poder.

Essas tensões habitam também as prosas reunidas em *O sol na cabeça* (2018), coletânea composta por 13 contos, de Geovani Martins, certamente outro grande sucesso editorial, e *O corpo encantado das ruas*, coletânea publicada em 2019 por Luiz Antonio Simas, obra que retoma uma das mais prolíficas tradições cariocas, a crônica, e que tem justamente Lima Barreto e João do Rio como claras e explícitas referências intertextuais e paratextuais, como é possível individuar já no título, explícita referência à obra *A alma encantadora das ruas* (1908), de João do Rio.

*O sol na cabeça* investiga e estetiza, portanto, a precarização da vida – isto é, com Judith Butler (2015), a vida desprovida de qualquer amparo –, encenando espaços e tempos limiáres, suspensos entre a vida e a morte. Espaços limiáres, pois, contrariamente à citada obra de Paulo Lins, cujas ações se desenvolvem apenas no interior do mencionado conjunto habitacional, nos treze contos que compõem a coletânea assiste-se a uma proliferação contínua de diversas geografias urbanas, frequentemente atravessadas pelos trânsitos dos narradores e das personagens. É nessas travessias entre algumas das tantas favelas espalhadas pela cidade e os bairros de classe média e alta que a própria a vida dos sujeitos em trânsito torna-se, ela própria, algo de limiar. É o caso, entre outros, de contos como “Espiral” (Martins, 2018, pp. 17-21), cujo *leitmotiv* é justamente a relação conflitual e o medo, obsessivo, perante do corpo do Outro, que acompanha as peregrinações do protagonista, morador de uma das comunidades da Zonal Sul do Rio de Janeiro mas que tem que se deslocar, diariamente, para os bairros mais abastados da cidade, para estudar. Ou ainda, contos quais “O rabisco” (Martins, 2018, pp.51-58) e “Estação Padre Miguel” (Martins, 2018, pp. 71-84): em ambos os casos, embora por razões divergentes, as personagens encontram as próprias existências fortemente ameaça-

<sup>5</sup> Retomando o debate proposto em outros estudos (Butler, 2019), em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015), Judith Butler destaca como, a priori, qualquer existência deveria ser considerada na sua precariedade, pois se trataria de uma característica da própria vida, que deveria ser garantida graças ao trabalho de entidades e instituições políticas de vária natureza. Diversamente, aquilo que a filósofa denomina de condição precária “designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (Butler, 2015, p. 46).

das pelo confronto com as autoridades locais. Nestes contos, o elemento mais instigante é certamente a maneira através da qual Geovani Martins consegue representar o átimo, o instante, que separa vida e morte, transmitindo ao leitor toda a angústia da fragilidade humana.

Luiz Antonio Simas, por sua vez, na referida coletânea, dedica a sua atenção, principalmente, à morte epistêmica – isto é, às estratégias de aniquilação da cultura e dos saberes do afrodescendente, considerado enquanto o Outro da modernidade – e aos processos urbanos de cercamento do espaço público. Processos, para Achille Mbembe, característicos da contemporaneidade:

o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por estas formas ancestrais da vida cultural, jurídica, política, que são a da clausura, da cerca, do muro, do campo [...]. Por todo o lado, são recuperados processos de diferenciação, de classificação e de hierarquização para fins de exclusão e de erradicação (Mbembe, 2014, p. 51).

Esses processos de diferenciação que resultam na exclusão de grupo inteiros – esse “devir-negro no mundo”, de acordo com Achille Mbembe (2014) – apesar das metamorfoses necessárias no interior de outros sistemas de direito, retomam as dinâmicas da construção da diferença racializada típicas dos contextos coloniais e escravistas, ainda funcionais para a lógica exploratória da acumulação do capital.

Em Simas a destruição e os processos de cercamento operados pelo modelo urbano neoliberal, envolvem principalmente os espaços de socialização e os territórios nos quais se inscrevem práticas comunitárias afrodescendentes, do samba até a macumba. No que diz respeito à religiosidade, às violentas metamorfoses que esta esfera da vida sofreu no Rio de Janeiro, *O corpo encantado das ruas*, de Simas, apresenta perspectivas convergentes com as de Geovani Martins, no conto “O mistério da vila” (Martins, 2018, pp. 91-98), uma narrativa que encena a hegemonia evangélica em detrimento das religiosidades tradicionais nas comunidades cariocas – temática, esta, presente em outras obras contemporânea de ambientação urbana e carioca, como no romance *Fiel* (2014), de Jessé Andarilho e *Macumba* (2016), de Rodrigo Santos.

Sempre sobre a guerra contra às práticas culturais afrodescendentes operada pela lógica neoliberal no espaço, é necessário mencionar, em Luiz Antonio Simas, também a estrita relação entre a escrita e a música, vista como forma para encenar o que Paul Gilroy chamou de “sublime escravo” (2012, p. 351): uma estratégia para reterritorializar o eu (*self*) na diáspora. O samba, neste sentido, é mais que um tema das crônicas de Simas. De facto, molda o ritmo dos textos e, a partir dele, permite que o autor introduza figuras fulcrais da cultura urbana e popular do Rio de Janeiro. Pense-se, entre as muitas, às referências do Simas ao surdo de terceira, invenção de Tião Miquimba, da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que cria aquele ritmo sincopado que, para Paul Gilroy é metáfora da modernidade do Atlântico negro: uma síncope, uma ruptura, portanto, na suposta linearidade histórica da modernidade euro-americana.

*O corpo encantado das ruas*, assim como *O sol na cabeça*, também se centra completamente no espaço urbano do Rio de Janeiro. Após epígrafes retiradas ora de um samba, ora de um ponto (cantiga) de umbanda, o *incipit* de cada uma das 42 crônicas, ‘AS RUAS’, rigorosamente em maiúsculo, longe de ser mera redundância, empurra o leitor para dentro dos obje-

tivos do próprio autor: salvar fragmentos do cotidiano urbano, com os seus rituais, as suas figuras e formas de sociabilidade peculiares, como modo de resistência perante às pressões homogeneizantes do poder. Dentro desse universo, pelo menos três grandes núcleos temáticos podem ser destacados: um primeiro diz respeito às figuras da cultura carioca e brasileira, num universo que vai desde o já citado Lima Barreto, Mané Garrincha e Pixinguinha, até entidades e divindades do panteão afro-brasileiro, desenhando uma Rio de Janeiro na qual diversas temporalidades coexistem no cotidiano popular.

Um segundo núcleo, que ocupa o corpo central, destaca-se pela presença constante do futebol e do Maracanã. O célebre estádio, que foi objeto de reformas no âmbito da organização dos grandes eventos esportivos internacionais, torna-se símbolo do projeto neoliberal de destruição do espaço público carioca:

A cidade está com medo. Entre o choque da ordem e a ordem do cheque, muitos carros e pouca gente, os males da rua são. A cidade, a rigor, anda sendo pensada como o futebol: disciplinada onde devia ser espontânea, esculhambada onde devia ser organizada, mais gerenciada que vivida, mais pensada como empreendimento e gestão que como paixão. [...] Reencantar a cidade, subverter o território em terreiro, entender a cidade como lugar de encontro, comer pelas beiradas driblando os perrengues, malandreado entre o horror e o gozo, é seguir vivendo e sobrevivendo para fazer o gol na partida que não termina: num lance rápido e certo do contra-ataque que nos resta para salvar as ruas (Simas, 2019, pp.74-75).

Finalmente, um terceiro núcleo de textos é dedicado ao samba e ao carnaval. Para além do seu intrínseco potencial de resistência – para Paul Gilroy (2012), a música desenvolveu um papel vital para o poder expressivo de comunidades escravizadas nas américas, vista a negação da individualidade nos contextos da *plantation* –, é justamente pelo samba que o cenário carioca se abre para as geografias atlânticas que o moldaram. Emblemática, nesse sentido, a crônica “Vem da lua de Luanda” (Simas, 2019, pp. 157-160), com a qual o autor sintetiza as Áfricas por trás dos toques de atabaques. Está-se no território da porosidade, entendida aqui não apenas pela continuidade nas formas de opressão, mas também como espaço de encontro entre tensões aparentemente antagônicas: a ligação entre o sacro e o profano, assim como entre as várias camadas e momentos da diáspora negra, que se reencontraram, no cotidiano do Rio de Janeiro, através do samba.

Para concluir, em ambos os autores se assiste, portanto, à encenação de uma realidade sempre em transformação e em conflito. Um conflito que afunda as suas raízes na experiência colonial e escravista, mas que atualiza as próprias práticas hegemônicas de acordo com as contingências contemporâneas, desde, pelo menos, a Abolição da Escravatura até a contemporaneidade. Se, como nas palavras de Beatriz Sarlo, a cidade é constante renovação e demolição do antigo, num trabalho de aniquilação que no Rio de Janeiro envolve os espaços, a cultura e os saberes afrodescendentes, à literatura cabe resgatar fragmentos do real sacrificados no altar de um progresso pensado sempre a partir da mundividência ocidental e eurocêntrica. Em Geovani Martins, a violência da organização urbana e do desenvolvimento neoliberal passa pela fragilidade e pela precariedade das figuras à margem, e pelos modos de partilhar, com os leitores, toda a angústia desta fragilidade. Em Simas, por sua vez, a crônica – este subgênero literário capaz de captar o miúdo e o banal do dia a dia – torna-se uma estratégia para recuperar uma Rio de Janeiro constantemente ameaçada. Em todos os casos,

assiste-se à encenação de uma cidade completamente moldada pelos processos e pelas dinâmicas de poder que caracterizam os portos do Atlântico, desde a coexistência cultural de três geografias sobrepostas – África, América e Europa – até o uso, estratégico, da violência de matriz colonial e escravista na contemporaneidade urbana.

## Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícia*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Obras escolhidas*. Volume 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CAMPOS, Adrelino. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, p. 67-89, 1970. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. *Para gostar de ler: Crônicas*. São Paulo: Ática, 2003. p. 89–99.
- CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- CASTRO, M. B. de. Do samba ao semba: travessias atlânticas entre Brasil e Angola. In: GONÇALVES, Maria Alice Rezende; RIBEIRO, Ana Paula Alves. (orgs.). *História e cultura africana e afro-brasileira na escola*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema, *Ipotesis*, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19219>. Data de acesso: 07 ago. 2024.
- COMES, Renato Cordeiro. A cidade como arena da multiculturalidade. *E-Compós*, v.1, p. 1-15, 2004. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.6>.
- DUARTE, Eduardo Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FAZZINI, Lucas. Territórios de exceção: poder, espaço urbano, literatura. *Revista Rua*, Campinas, v. 24, n. 2, p. 461-486, 2018. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v24i2.8653877>.

- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- LIMA, F. Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. *Arquivos brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 70, n. esp., p. 20-33, 2018. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672018000400003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400003). Data de acesso: 07 ago. 2024.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.
- PENNA, J. C. A experiência da violência. *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, p. 111-125, 2015. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n1a5079>.
- PRATT, Mary Louise. Arts of the Contact Zone. In: BARTHOLOMAE, David; PETROKSKY, Anthony (edit.). *Ways of Reading*. 5th ed. New York: Bedford/St Martin's, p. 33-40, 1999.
- QUIJANO, Anibal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 227–78.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira – tomo primeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.
- SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

# Espaço, memória e cultura nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes

*Space, memory and culture in the novels  
Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins,  
and *A lua triste descamba*, by Nei Lopes

**Paulo Cesar Silva de Oliveira**  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR  
paulo.centrorio@uol.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo estudar comparativamente as relações entre centro e periferia no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX conforme ficcionalizadas nos romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, ambos lançados em 2012. O trabalho inicialmente situa as duas obras no tempo-espaço narrativo e aponta para a emergência de uma cultura periférica que forma nos distantes subúrbios e nas áreas do Centro do Rio antigo que ficariam conhecidas como a “Pequena África”. Apoiados nos estudos do geógrafo Néelson da Nóbrega Fernandes (2011); em pesquisadores da memória (Orlandi, 2020b; 2004); e na leitura crítica dos romances, concluímos que o discurso literário de Lins e Lopes demanda novas cartografias e novas formas de pensar o diverso, o que nos leva à ideia de repovoamento literário como modo de entrada produtivo na poética desses escritores.

**Palavras-chave:** Narrativa contemporânea. Espaço. Cultura. Deslocamentos.

**Abstract:** This article aims to study comparatively the relations between center and periphery in Rio de Janeiro in the first half of the 20th century in the novels *Desde que o samba é samba*, by Paulo Lins, and *A lua triste descamba*, by Nei Lopes, both published in 2012. The work studies the time-space of the two narratives to discuss the emergence of a peripheral culture originating from the distant suburbs and the areas surrounding the center of Rio, today known as “Little Africa”. Based on the



studies of geographer Néelson da Nóbrega Fernandes (2011); Eni P. Orlandi (2020b; 2004); and on the critical reading of the two novels, we observe that a historical review is carried out in order to include the subordinate population in the historical series, hence the idea of literary repopulation defended here as a productive entry into the poetics of these writers.

**Keywords:** Contemporary narratives. Space. Culture. Displacements.

O estudo de narrativas contemporâneas que focalizam as lutas culturais da população subalternizada da cidade do Rio de Janeiro – negra, em sua maioria – logo de início revela ao pesquisador a intensa mobilidade e multiplicidade de autores e obras cujos temas privilegiam a complexidade dos processos de trocas interculturais e transculturais que o discurso literário com suas especificidades bem representa no campo intelectual contemporâneo. Trata-se de um conjunto de fenômenos artístico-culturais que renovam a percepção da literatura acerca de espaços geopolíticos e sociais pouco contemplados, mas que contribuem para a formação de uma espécie de território de memória configurando tomadas de posição política e cultural que chamaremos inicialmente de “estratégias de repovoamento”. Este termo nos ajudará a analisar os efeitos da inserção de novas personagens ficcionais em um espaço geográfico que tem sido constantemente alargado, remapeado e reconfigurado literariamente, como é o caso aqui estudado: a cidade do Rio de Janeiro. Quanto a isso, o espaço, a memória e a cultura serão campos reflexivos essenciais a nossa leitura, especialmente por conta do entrelaçamento de temas essenciais à compreensão de alguns processos estruturantes bem representados nas narrativas de Lins e Lopes.

Propomos o estudo de um determinado percurso histórico marcado pelas aventuras e desventuras de um grupo social específico em meio a um momento social conturbado e de grandes transformações geográficas, políticas e culturais cujo palco foi a cidade do Rio de Janeiro. Essas transformações, como se verá, impactariam, por extensão, a cultura nacional. Falaremos inicialmente dos sujeitos-vítimas da escravização e de sua trajetória no pós-1888. Afirmamos que aqueles corpos negros protagonizaram uma revolução por meio de um movimento político-cultural que ascendeu rapidamente no que tange à produção de uma cultura dos subalternizados pontuada por inovadoras experiências artísticas em circulação no pequeno espaço social e geográfico da incipiente capital da República Velha no início do século XX. Foram grupos que fizeram história, foram decisivos para a (re) elaboração de uma cultura carioca periférica consolidada através das lutas culturais travadas em áreas negligenciadas política e culturalmente. Esse emocionante percurso é evocado nestes dois romances contemporâneos aqui investigados: *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012).

Os dois romances nos orientam pelas vias e desvios de uma cidade-capital que se queria modernizar e o fez a partir da intervenção física na paisagem e na arquitetura da metrô-

pole, fatores que impulsionaram a migrância, a errância e a segregação racial-social. Por outro lado, houve como contrapartida uma rápida e voraz disseminação cultural encampada principalmente pela população de ex-escravizados, pelos que viviam na cidade e por aqueles que para lá se deslocaram, oriundos de outras áreas do país, especialmente, do Nordeste. Em nossas reflexões identificaremos, analisaremos e problematizaremos a construção de um imaginário organizado em torno de um “Rio Negro” (para utilizar o título de um romance de Nei Lopes) surgido das experiências dinâmicas da sociabilidade e do intercâmbio de ideias que revolucionaram os espaços geográficos, sociais e culturais da jovem capital republicana. Vislumbramos nesses movimentos complexos, assimétricos e quase simultâneos a construção de uma ideia singular de modernidade já em curso no Rio de Janeiro, ainda que não como projeto unificado, se pensarmos em uma forma organizada e sistemática de atuação. Mônica Velloso (1996, p. 27) acentua que “no Rio não foram construídos elos de integração social por meio dos quais os cidadãos pudessem se reconhecer como cidadãos, ou seja, como participantes de uma comunidade política”. Para Velloso, a modernidade carioca se equilibrava entre o antigo e o moderno: “Assim, no Rio, não houve propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da ideia de moderno” (Velloso, 1996, p. 32), daí a relativização da Semana de Arte Moderna de 1922 e a consagração da irreverência como tradição cultural pela intelectualidade boêmia carioca. O campo intelectual carioca caracterizou-se pela heterogeneidade propiciado pelo “entrecruzamento de várias experiências e influências culturais” (Velloso, 1996, p. 32).

O transitório, o fugidio, a inconstância, a galhofa, o humor e a mobilidade pedestre podem ser associados a uma cidade que se queria francesa, de gostos e costumes refinados, mas que, na contramão da ideia europeia de modernidade, teve que lidar com uma modernidade negra, encabeçada principalmente por poetas, cantores, artistas da rua e líderes religiosos, quase todos afrodescendentes, não só nascidos na capital da república, mas também migrantes, especialmente da Bahia, do Recôncavo Baiano. É o caso da Tias Baianas e a mais famosa delas, Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, Santo Amaro, BA, 13/01/1854 – Rio de Janeiro, 10/01/1924), foi responsável por uma rede de acolhimento e sociabilidade determinante no percurso de artistas populares, notadamente, os do grupo ligado à construção do samba carioca. O isolamento internacional dos negros brasileiros em relação à questão negra, como bem discute Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2021, p. 85-86), pode ser uma explicação plausível para a construção de uma cultura dissociada dos padrões europeus e americanos. Guimarães (2021, p. 86, grifos do original) aponta que no Brasil “os negros se identificam como *brasileiros* e *mestiços*, não como africanos, porque querem se diferenciar dos estrangeiros, dos imigrantes recentes”. No entanto, a vida pedestre e a atração pela rua fizeram com que essas populações a todo momento não só se cruzassem, mas partilhassem os elementos comuns de uma cultura negra cada vez mais disseminada pela cidade. Como veremos em outro momento, a relação de Manuel Bandeira com os poetas do samba é um momento especialmente rico na ficcionalização da ascensão dessa cultura em *Desde que o samba é samba*.

As obras literárias, as páginas jornalísticas, especialmente as crônicas, a poesia e as mais diversas formas de produção artístico-musical (lembramos a importância da indústria fonográfica, inaugurada pela Casa Edison, em 1900, e o papel do rádio, cujo fundador Edgard Roquette-Pinto, que em 1922 viabilizou a primeira transmissão de rádio no Brasil) marcaram o multifacetado início do século XX brasileiro e atestaram a grande força da cultura popular carioca em seu trajeto de reconhecimento. Manuel Bandeira (1937, p. 110), escrevendo sobre

a morte do compositor e músico Sinhô (José Barbosa da Silva), falecido no Rio de Janeiro em 04 de agosto de 1930, assim finaliza suas impressões apontando para “a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno de um corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estoica, sensual, carnavalesca”. Em *Feiras e mafuás*, Lima Barreto, em inacreditável crônica moralista e preconceituosa, reclama da “penúria” e “pobreza de pensamento” do carnaval do povo, e afirmava não lhe mover “nenhuma espécie de antipatia pelo folgar do povo”, mas pedia “mais gosto, mais sentido” e que “compusessem mais cantares que pudessem ser entendidos, coisa que não lhes é impossível” (Barreto, 1956, p. 211-212). Mário de Andrade, em “Carnaval carioca”, de 1923, diante do cortejo que admirava, dizia, através de seu eu-lírico manifesto: “Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor/ Risadas e danças/ Batuques maxixes/ Jeitos de micos pirílicas/ Ditos pesados, graça popular.../ Ris? Todos riem...” (apud Pucheu; Guerreiro, 2011, p. 6). O poema de Mário é uma ode ao Carnaval, à sensualidade e ao estoicismo do povo simples, conforme vimos com o supracitado Manuel Bandeira. Para Pucheu e Guerreiro (2011, p. 23), em “Carnaval carioca”,

[...] há uma densa reflexão sobre a cidade do Rio de Janeiro a partir da heterotopia do carnaval, mas também sobre o Brasil, sobre a relação do Brasil consigo e com a Europa, sobre a música, sobre a dança, sobretudo o misticismo, sobre a história, sobre a modernidade, sobre o poeta, sobre o sujeito, sobre a dessubjetivação, sobre o erotismo, sobre o erudito, sobre o popular, sobre a festa, sobre a poesia e sobre tantas outras questões de fundamental importância.

Por meio desses exemplos, ainda que de forma embrionária, por conta da escassez de narrativas ficcionais que representam mais especificamente aquele rico momento histórico de construção de uma cultura nacional heterogênea, complexa, heterotópica e problemática, contemporaneamente podemos afirmar que as narrativas de Paulo Lins e Nei Lopes são espaços criativos que convergem de forma a configurar na representação ficcional um campo novo no que diz respeito às relações entre ficção e história que privilegiam o samba como vitoriosa forma de expressão cultural e elegem as áreas periféricas do Centro do Rio e o subúrbio distante como espaço privilegiado da ação romanesca. Nos dois romances estudados, há uma espécie de viagem através de dois polos geográficos da paisagem carioca: polos, entretanto, complementares de uma geografia humana de matiz assimétrico. Em *Desde que o samba é samba*, encontraremos um grupo de sujeitos em trânsito pelo Rio de Janeiro urbano no centro da cidade-capital, perambulando por suas áreas marginalizadas, principalmente em torno da Zona do Mangue. Esse conjunto de lugares conhecidos como “Pequena África” abrangia os morros do Estácio e chegava aos domínios da Gamboa e dos demais morros do entorno do Centro. Temos ali, ainda hoje, uma região marcada pela presença dominante da população negra, de ex-escravizados que se misturavam aos migrantes, principalmente do interior da Bahia e de outras regiões do Brasil. Havia imigrantes, como os judeus e os demais retirantes que vinham do Leste Europeu.

A narrativa de Lins se concentra principalmente nos arredores do bairro do Estácio e vez por outra o espaço literário do romance destaca outras áreas da cidade, notadamente, o emergente subúrbio. Já em *A lua triste descamba* (Lopes, 2012), a narrativa se movimenta de forma inversa: de Oswaldo Cruz, subúrbio vizinho de Madureira, ao Centro do Rio. Lopes fez um recorte da história da ocupação dos subúrbios cariocas mais afastados do Centro, ao

mesmo tempo em que deu voz aos diversos sujeitos que povoaram as áreas suburbanas e produziram uma cultura que se disseminaria pelo estado e pela nação. As antigas fazendas do subúrbio darão lugar aos bairros que passaram a abrigar a população paulatinamente expulsa do Centro da cidade e a massa de assalariados e sem emprego que viam no subúrbio uma possibilidade de sobrevivência e moradia. Os subúrbios viriam também a acolher os migrantes e imigrantes mais pobres, também oriundos das diversas áreas centrais do Rio de Janeiro ou em busca de uma nova oportunidade. Essa massa povoará, ao longo do século XX, o que se chamará de Zona Suburbana do Rio.

*Desde que o samba é samba* e *A lua triste descamba* foram publicados em 2012. Ambos os romances se iniciam *in ultima res*, ou seja, no final dos acontecimentos ficcionalizados e que dizem respeito à consolidação de uma cultura musical, literária e popular na cidade do Rio de Janeiro. O romance de Lins se inicia com a fala de um certo Paulinho Naval que, à moda dos gritos de guerra que antecedem o início do desfile de uma Escola de Samba, apresenta a agremiação e seu enredo, daí, metalinguisticamente, introduzindo a trama do romance que o leitor lerá. É uma espécie de introito em que se simula também uma sinopse de enredo a ser desenvolvido através das histórias criadas por Lins. Já a narrativa de Lopes se estrutura por meio de uma suposta entrevista concedida pela personagem central, Seu Juvenal (Nanal), em 1980, acerca do jubileu de ouro da Escola de Samba Unidos da Fontinha, pretexto para que Nanal desfie um rosário de histórias marcadas por ressentimentos, muitos, provavelmente, inventados pelo narrador. Nos dois romances, descortina-se uma história lateralizada do Rio de Janeiro que surge do diálogo com gêneros textuais diversos – a sinopse de enredo, em Lins; e a estrutura de uma entrevista oral, em Lopes.

Uma cena-emblema do romance *Desde que o samba é samba* nos remete a algumas estratégias do autor na representação ficcional da diversidade e das trocas interculturais e intergeracionais possibilitadas pelo discurso literário, mas sempre rondando a história, embora não oficial, frisemos, mas uma história que decorre de uma série de confrontos e debates com o que chamamos de historiografia oficial. Na abertura do romance, logo após a apresentação de Paulinho Naval, em um presente ficcionalizado, a narrativa propriamente dita se inicia tradicionalmente, *in media res*, e vai paulatinamente apresentando ao leitor as personagens Valdirene, Sodré, Valdemar, Brancura e Tia Amélia, cinco figuras centrais para a organização do enredo. Elas inauguram a trama romanesca e suas histórias traçam um perfil singular da área central do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente, nos arredores do bairro do Estácio, ao longo da década de 1920.

Ficcionaliza-se uma possível tragédia de sangue prestes a acontecer entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar, em disputa pela prostituta Valdirene. O evento termina sem um desfecho fatal, por conta da intervenção de Tia Amélia, mãe de Valdemar que, informada do fato, acaba com a disputa e conduz seu filho de volta à casa. Tia Amélia é provavelmente uma referência a uma das tias baianas da região. Lins se dá grande liberdade na ficcionalização dos fatos históricos, já que a Tia Amélia histórica seria mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso Donga (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1889 – 25 de agosto de 1974), tido como autor da primeira gravação de um samba, “Pelo telefone” – e não a esposa de personagem homônimo do romance.

O espaço geográfico situa os leitores na Cidade Nova, nos arredores Estácio. O duelo era na verdade um plano do malandro e sambista Brancura, rufião que explorava a prostituição na antiga Zona do Mangue (Valdirene era uma de suas “protegidas” e também amante),

para se vingar de Sodré, que, ou morreria nas mãos de Valdemar ou seria preso caso assassinasse o jovem. Sua cúmplice é a própria Valdirene, motivo da contenda, mas, como dito, as expectativas de Brancura são frustradas pela intervenção de Tia Amélia. Este “não-acontecimento” situa os leitores nos produtivos passeios inferenciais da obra. O leitor vai aos poucos se inteirando da extensa galeria de personagens que compõem o romance, bem como se familiarizam com a geografia da cidade, com seus espaços e ambientes que fizeram do Estácio um bairro crucial para a compreensão ampliada e renovada dos movimentos culturais que marcaram o Centro do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e, posteriormente, a cultura brasileira.

O tempo da narrativa situa-se a cerca de duas décadas após a conhecida reforma urbana do Prefeito Pereira Passos, que comandou a cidade entre 1902 e 1906. A reforma de Pereira Passos também ficou conhecida como “Bota-abaixo”: um conjunto intervenções urbanas marcado por demolições, expulsões e expropriações que redefiniram a estrutura do Rio recém-republicano, capital e principal cidade do país, à época. O intenso desenvolvimento urbano do Rio ocorreu *pari passu* com os fluxos migratórios que ajudaram impulsionar a ideia das reformas. Como de praxe, elas atingiriam profundamente as camadas médias baixas e baixas da população. As palavras de ordem de Pereira Passos foram: higienizar, demolir, sanear, organizar e, principalmente “civilizar” a capital da República, livrando-a da má fama de cidade insalubre, acometida por doenças como a dengue, a leptospirose, malária, dentre outras. Para consumir o projeto, foram alargadas, modernizadas e prolongadas as até hoje essenciais e principais vias urbanas do Centro do Rio, como as Avenidas Rio Branco, Mem de Sá, Marechal Floriano e a Avenida Passos (em homenagem a Pereira Passos). Alguns morros, como o Morro do Castelo e o do Senado foram extintos e aplainados; ruas como a antiga Matacavalos, hoje Rua Riachuelo, foram estendidas; cortiços e casas de pequenos comércios foram expropriados, enfim: o que impedia o avanço civilizatório pretendido por Pereira Passos foi sendo removido da paisagem carioca. Cerca de 700 a 3 mil construções foram demolidas, conforme lemos no Atlas Histórico da Fundação Getúlio Vargas / CPDOC.<sup>1</sup>

Obviamente, essas ações provocaram uma diáspora local, já que os moradores das áreas atingidas pela reforma ou se deslocaram para os subúrbios ou começaram a ocupar desordenadamente os morros próximos, como o Livramento, onde nascera Machado de Assis; o Morro da Providência; e, no caso do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos. O caráter dessas expulsões foi marcado pelo autoritarismo com que as populações daqueles entornos foram destituídas de seus imóveis e negócios. Esse é o ambiente histórico, social, geográfico, econômico e político que o romance *Desde que o samba é samba* ficcionaliza, mas sua história central também privilegia o surgimento, desenvolvimento e consolidação de uma cultura negra subalternizada tornada vitoriosa com o estabelecimento das Escolas de Samba e do carnaval como símbolos culturais da tão propalada e buscada identidade brasileira.

As reformas de Pereira Passos e os movimentos de deslocamento da população do Centro do Rio para os subúrbios distantes movimentam a narrativa ficcional de Lopes. *A lua triste descamba* é um romance de espaço em que se sobressaem as áreas suburbanas distantes do Centro do Rio e também deve ser lido como reflexão acerca da porosidade da cultura

---

<sup>1</sup> Para mais informações e detalhes da reforma de Pereira Passos, ver em: [https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20\(1902%2D1906\)](https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20(1902%2D1906).).

negra, especialmente após o advento do samba como ritmo musical e das Escolas de Samba como agremiações propulsoras de cultura e entretenimento. Lopes ficcionaliza o processo de disseminação da cultura do samba para as áreas mais distantes da cidade, e que se tornariam inclusive de importância para a consolidação das culturas negras periféricas. Olhar para os subúrbios e para as zonas centrais da cidade como aspectos de uma mesma história é a grande contribuição de Lopes para uma literatura de resgate e repovoamento, que torna sujeitos subalternizados e áreas esquecidas ou pouco representadas elementos centrais de uma história de sucesso, perdas e fracassos. Para o narrador-protagonista, Seu Juvenal, essas histórias devem ser contadas pelos antigos: “Isso se passou tem muito tempo. Mas está tudo fresquinho aqui na minha memória. E nestas horas é que a leitura faz falta!” (Lopes, 2012, p. 11). É uma história que, segundo a personagem, daria mais uns três, quatro livros. No entanto, o que a personagem chama de “verdade” pode ser também uma narrativa diluída no rancor e no ressentimento. Daí a desconfiança necessária para com o “relato” de Nanal.

O ressentimento da personagem se concentra em alguns sujeitos, como Dona Vanda e o desafeto Mário Madureira, cujo nome verdadeiro, segundo Nanal, não era Mário, e nem o local onde havia morado teria sido era Madureira: “[...] aquele pedaço, lá onde ele morava, nunca foi Madureira. Aquilo lá é Turiaçu, gente fina! Tu-ri-a-çu. Quase Rocha Miranda”. Turiaçu, de fato, é um pequeno bairro situado entre Madureira e Rocha Miranda, tendo perdido seu *status* com o fim da parada de trem, o que leva muitos a confundirem a localidade ora com Madureira ora com Rocha Miranda. Mário teria vindo, na verdade, da Pavuna, hoje final da Linha 2 do Metrô e bairro mais próximo dos municípios da Baixada Fluminense. Esse roteiro geográfico vai situando geograficamente o romance nos arredores daquelas áreas que se tornariam com o tempo sinônimos de subúrbio. Mas a história pode ainda ser outra.

Conforme o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 11; 16), o subúrbio sempre apareceu como “lugar de desaguadouro das tramas das cidades”, “depositário de esperança e solução” para os problemas da urbe, considerado o “ponto médio entre o campo e a cidade”, mais claramente identificado outrora como arredor ou arrabalde – palavra que vem do árabe, *ar-rabad*, ou seja, cercania de uma cidade. Fernandes (2011, p. 13) defende que o conceito carioca de subúrbio é um obstáculo que nos impede de “revelar a sua geografia real, sem máscaras e representações ideológicas”. O geógrafo cunha o termo “rpto ideológico”, tomado de empréstimo ao filósofo Henri Lefebvre, para compreender

[...] a mudança brusca e drástica do significado de categorias e conceitos, quando então os atributos mais originais e essenciais que os definiam são expurgados de seu conteúdo e substituídos por significados novos e completamente estranhos à sua extração mais genuína (Fernandes, 2011, p. 16).

À implantação no centro do Rio de Janeiro de uma ordem urbana ao estilo da reforma parisiense executada entre 1853 e 1869 pelo Barão de Hausmann, seguiu-se um intenso deslocamento das camadas médias e baixas da cidade, seja para as encostas do entorno ou para os então distantes subúrbios. Subúrbio passaria a ser definido por categorias ideológicas, sinônimo de áreas decadentes, sem infraestrutura, pobres e de difícil acesso, em suma, “o lugar das classes subalternas na cidade” (Fernandes, 2011, p. 17).

A idealização do subúrbio como um lugar digno destinado aos pobres, na prática foi mais excludente do que inclusiva. Além de carrear os pobres para longe da cidade, à promessa

de melhores condições de habitação seguiram-se a especulação imobiliária e a busca por lucros rápidos que precarizaram ainda mais as condições de vida da população subalternizada. O problema da habitação popular permaneceria sem solução. Também os trens como modo de acesso aos distantes subúrbios não resolveram o problema da ligação entre centro e periferia. Ainda hoje somos lembrados, com a deterioração hodierna dos serviços públicos para as regiões suburbanas, notadamente o transporte e o saneamento básico, de que as autoridades, desde a reforma Pereira Passos, foram incapazes de promover a inclusão e o bem-estar mínimos às populações de baixa renda.

Tanto a moradia quanto o trem são elementos ficcionalizados por Lopes de forma contundentemente crítica. Se antes o subúrbio era “terra de barão, visconde”, de “engenhocas de açúcar, fabricando cachaça”, com “poucos escravos, muitos alugados da fazenda de Santa Cruz”, naquele momento em que surpreendemos a trama romanesca – estamos falando dos anos 1920, 1930 – o trem parecia uma promessa de milagres – “estrada de ferro é progresso” – e teria a missão de conduzir o “futuro do Rio de Janeiro” àquelas áreas distanciadas do Centro, “refúgio contra o burburinho da cidade grande” (Lopes, 2012, p. 15). “Cidade grande” confundia-se com o Centro da cidade do Rio de Janeiro, e esse é o tema dominante do capítulo 9 do romance, assim descrito:

Ali, depois da Ponte dos Marinheiros, descendo a Presidente Vargas, do lado direito, ali é que era o Mangue. Mesmo antes de eles abrirem a Presidente Vargas, que veio em 44, já tinha o Mangue. Era... – as senhoras que me desculpem, mas, a bem da verdade, eu preciso dizer umas determinadas coisas. Pois ali era o Mangue, a Zona do Baixo Meretrício, a maior do mundo, igual ao Maracanã, depois (2011, p. 89).

Neste parágrafo sintético, observamos alguns elementos essenciais para se compreender o movimento migratório rumo ao subúrbio e a resistência à desocupação do Centro do Rio. A antiga Zona do Mangue antecedeu a abertura da Avenida Presidente Vargas. No início do século XX, as reformas de Pereira Passos já haviam transformado o panorama geográfico do Centro do Rio. Na Era Vargas (1930-1945), as reformas urbanas interferiram mais ainda nas áreas geográficas centrais da cidade, eliminando espaços públicos importantes, como a Praça Onze e acabaram impulsionando novas levas de migrantes para os subúrbios e para as demais zonas da cidade.

Na área central do Rio, Lopes nos lembra de nomes como os sambistas Brancura e Edgar associando-os às suas atividades ilícitas características da Zona do Mangue: “O Brancura tinha mulher na zona, o Edgar também...” (Lopes, 2012, p. 90). Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, 1908 – 1935) e Edgar (também conhecido como Mano Edgar) é Edgar Marcelino dos Passos, músico que, junto com os compositores Ismael Silva, Bide, Baiaco e Mano Rubem, ajudou a fundar a Deixa Falar, considerada a primeira Escola de Samba brasileira. Brancura é também uma das personagens centrais do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins. A breve referência de Lopes em relação à exploração da prostituição por parte de Brancura encontra em Lins uma elaboração ficcional mais aprofundada, visto que o sambista Brancura é personagem histórica fundamental para a trama. As relações em espelho entre os dois romances revelam o quanto a ideia de repovoamento da literatura é importante para (re) visitarmos alguns espaços de exclusão e esquecimento na cartografia carioca. Se por um lado as personagens de Lopes nos inserem na realidade das

áreas distantes da cidade, chamadas de Zona Suburbana, as criaturas de Lins movimentam-se fundamentalmente pelas áreas periféricas do Centro da cidade, quase sempre em disputas por territórios, buscando afirmar sua cultura, sem esquecer a luta por representação política e reconhecimento social. Lins não negligencia as interrelações daqueles sujeitos do Centro do Rio com seus irmãos suburbanos. Podemos verificar em sua narrativa inúmeros processos de contaminação, disseminação e interlocução, conforme:

É que a turma do Estácio começou a fazer parada em várias partes do subúrbio carioca para ensinar a música e a dança do samba. A turma ia para os terreiros de Candomblé e Umbanda, do Engenho de Dentro, do Salgueiro, de Oswaldo Cruz, Encantado, Boca do Mato, Méier (Lins, 2012, p. 258).

Nesta passagem, reconhecemos os processos de sociabilidade que marcaram a trajetória vitoriosa da cultura negro-popular. Os terreiros de Umbanda e Candomblé foram espaços de encontro, abrigos contra a violência policial, locais de trocas culturais, musicais e poéticas, bem como locais de convivência da boemia carioca, não somente a boemia das classes subalternizadas, mas também a de intelectuais de dentro e de fora do Rio de Janeiro. Já os bares e botequins do Estácio, de seus arredores e mesmo dos locais mais distantes foram palco para artistas como Francisco Alves – chamado à época de “Rei da Voz” e cuja carreira, com episódios bastante controversos, foi devedora da comunidade negra e sambista –, que viram naqueles lugares a oportunidade de garimpar músicas populares e que se tornariam grandes sucessos. Francisco Alves manteve intensa relação artística com o sambista Ismael Silva, “o único dos novos sambistas do Estácio que circulava no mundo de Alves” (Lins, 2012, p. 261). Como se verá na passagem a seguir, o mundo do samba convivía com as camadas brancas e intelectualizadas, obviamente, não de forma simétrica ou pacífica, mas aquelas trocas foram essenciais para a consolidação de uma arte que, sem os processos de mobilidade e negociação, poderia ter um destino adverso:

[Silva] Era requisitado pela turma que frequentava a casa de Aníbal Machado; o pintor Scliar, Murilo Mendes, Drummond, Cândido Portinari, Manuel, Heitor, Miranda, Mário, Prudente de Moraes Neto.<sup>2</sup> Ali era tratado de igual para igual, artista inovador, um dos maiores compositores da época, todos gostavam de suas músicas, do seu jeito calmo de falar da vida, com tanta supremacia. Tão rara era a sua filosofia de se portar no mundo (Lins, 2012, p. 261).

É claro que esse respeito a Silva por parte dos intelectuais modernos da elite branca deve ser entendido em um quadro dinâmico no qual os poetas populares apareciam para eles como representantes legítimos de um tipo de arte e cultura possível e reproduzível por meio do contato interpessoal e da disseminação e incorporação de determinadas formas de produção e sociabilidades que passavam pelo corpo, pela palavra e pela troca intercultural, ainda que bastante assimétrica do ponto de vista das lutas culturais. Como bem atestou Hermano Vianna (2002, p. 150), “sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é com-

---

<sup>2</sup> Os escritores mencionados são Aníbal Machado, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Há também menção aos artistas plásticos Scliar e Cândido Portinari, além do músico Heitor Villa-Lobos, da cantora Carmem Miranda e do jornalista e escritor Prudente de Moraes Neto.

parável à morte do sistema, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma indiferenciação interna, gerando “trabalho” ou “energia”. O fato de que os artistas do samba fizeram negociações interculturais em uma época em que o termo sequer existia revela que “a coexistência de inúmeros grupos sociais com estilos de vida e visões de mundo contrastantes (e mesmo conflitantes) exige esforços cotidianos de negociação da realidade por parte de cada um desses grupos (Vianna, 2002, p. 153). Por isso, Vianna conclui certa-mente em favor de uma modernidade “diferente”, “uma modernidade que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas de nosso “atraso” (entre eles a mestiçagem e o próprio samba)” (Vianna, 2002, p. 156, aspas do autor).

Similarmente, André Gardel (1995, p. 12) identifica um “duplo movimento” na construção de um Rio de Janeiro moderno e que “inventava” uma cultura singular, ora transparecendo fronteiras rígidas entre classes sociais assimétricas ora tornando porosas essas fronteiras. Esse encontro de mundos não se dava apenas na materialidade das relações interpessoais nas áreas boêmias da cidade, era também pensado e narrado por meio de obras literárias, como na poesia de um Manuel Bandeira, relembremos, personagem de *Desde que o samba é samba*. O Bandeira ficcionalizado por Lins revela os processos e impactos da apropriação da cultura popular e negra em sua obra, frutos da convivência com os sujeitos celebrantes que fizeram do samba parte essencial da comunidade imaginada brasileira na jovem capital da república. Esses “trânsitos narrativos” foram fundamentais para que possamos passar aos trânsitos geográficos e sociais e compreender a emergência dessas novas cartografias que formam novos territórios e mapas, vindo a povoar nossas letras com a incorporação de espaços de convivência e atração pouco representados até então. Em primeiro lugar, quando falamos de “trânsitos narrativos”, precisamos pensar também nas “narrativas em trânsito”, que aqui definiremos como as obras que colocam em circulação um conjunto determinado de textos e autores heterogêneos que dialogam entre si, ao mesmo tempo em que permitem interseções as mais diversas com outras poéticas, respeitando-se as particularidades de cada uma. Nesse espaço narrativo sobressaem as aquelas histórias que privilegiam a interdisciplinaridade: ficção e história; narrativa e sociedade; geografia literária e geografia física e humana etc. É o caso dos romances de Lins e Lopes quando se orientam ora por uma revisão histórica (a emergência de uma cultura subalterna vitoriosa, que nasce das lutas culturais na cidade-capital da república, o Rio de Janeiro) ora pelo recurso da metaficção que parodia o passado e o retoma para desconstruir suas verdades solidificadas – no caso, a necessidade de se recontar a história da cidade e da contribuição dos subalternizados para a consolidação das ideias de cultura nacional e identidade brasileira.

No multifacetado universo da contemporaneidade, sempre observando os temas, as estratégias e as formas discursivas literárias, tratar de trânsito implica problematizar as ideias de movimento, mudança, mobilidade, pesquisa constante. Nos dois romances estudados neste trabalho, apontamos o tema essencial da migrância, reconhecendo neste termo algumas linhas de força dos estudos literários na contemporaneidade, especialmente ao longo das últimas décadas do século XX e das primeiras duas décadas do século XXI. A problemática do trânsito implica o questionamento da ideia moderna de progresso para em seguida discutir os movimentos cada vez mais incessantes e frenéticos que se inter cruzam nos campos da economia, da política, do pensamento, em geral, e formam um conjunto complexo de fenômenos culturais que precisam ser mais bem avaliados.

Para mais clareza quanto a essas questões, diremos que a ideia de trânsito nos propicia pensar a literatura, o discurso literário, mais precisamente, como movimento de passagem, conforme a definição de Lucia Helena (2012), ou seja, como espaço propício à investigação dos rastros da história e do trabalho da memória na construção de um presente que quer se revelar, mas que tem que negociar com um passado que insiste em permanecer sem mudar:

A passagem estabelece novos horizontes para a questão da fronteira, do limite e da própria crise, uma vez que suplementa o radicalismo da ruptura, permitindo um contágio entre o antes e o depois, entre o velho e o novo, numa convivência tensa, mas bastante mais rica do que se apenas eliminássemos um dos termos da oposição (Helena, 2012, p. 63).

Não podemos falar dos processos cada vez mais frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória como matéria prima de Lins e Lopes na construção dessas duas narrativas, assim como não podemos negligenciar a revisão da história oficial em relação às identidades negligenciadas, sobretudo as que foram alijadas do processo de elaboração do imaginário moderno em torno das cidades e das culturas que as formaram.

A ideia de se pensar formas poéticas narrativas a partir da ideia de trânsito implica o estudo comparativo de obras de diferentes partes do planeta, o que se configura em nossas reflexões na ideia de “Terra em trânsito”, na qual ficção, cultura, educação e política são espaços privilegiados de reflexão que não se descolam do momento histórico em que são lidas, em nosso caso, em tempos de pós-verdade, ou seja: é mister que se estude a produção narrativa contemporânea de forma comparada. A leitura de obras literárias que tratam da representação da cidade do Rio de Janeiro, e mais importante, que pensam os processos de formação cultural delineados com mais propriedade nas bordas do campo social dito culto, letrado, nos parece um caminho produtivo para se problematizar com rigor a questão da memória, da história e do papel da literatura neste panorama crítico. Refletimos mais objetivamente o que Maurice Halbwachs (2006) apontou, ao tentar aproximar sua sociologia da realidade concreta dos sujeitos, tomando como parâmetro os contextos sociais, imprescindíveis na reconstrução do que ele chamou de memória. E nos perguntamos por que meios a literatura poderia contribuir para o fortalecimento de uma leitura cidadã, leia-se crítica, em um contexto político hoje hegemonicamente negacionista e autoritário.

Os romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba* (2012), de Nei Lopes, lidos como discursos de passagem, apontam para as possibilidades de discutirmos um determinado percurso da cultura negra através da luta daqueles corpos vilipendiados e duramente reprimidos no processo de formação cultural do país e da cidade-capital da república no pós-golpe de 1889. Em *Desde que o samba é samba*, reafirmemos, a jornada de um grande número de personagens – muitas históricas e outras ficcionais – pelos arredores marginalizados do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente, em fins dos anos de 1920, no espaço geográfico do bairro do Estácio e adjacências é um exemplo de movimentos culturais e religiosos, populares e negros que se consolidariam e tornariam vitoriosos em sua busca por afirmação. É o caso do samba, arte que disputa espaço nas configurações identitárias da nação; da Umbanda, religião criada no Brasil, de caráter ecumênico e mestiço; e da consolidação de um certo modo de vida, de vivência, iden-

tificado no fenômeno da boemia, que aproximou e tensionou as fronteiras entre a intelectualidade branca, as classes econômicas e políticas dominantes e os sujeitos postos à margem do ideário moderno de cidade, progresso e nação.

Paulo Lins se concentra neste pequeno universo geográfico que se expandiu pelas cercanias da cidade culta e hegemônica e que Nei Lopes (2015) chamaria, em outro de seus romances de “Rio Negro”, ficção que aborda também a movimentação de sujeitos alijados da história oficial pelos espaços estabelecidos nas áreas centrais da cidade, mais especificamente, no bairro do Estácio e arredores, como já apontado, acrescentando que o caráter de negritude, de religiosidade ancestral e de formação de novas sociabilidades e empatias fez com que a ideia de “Pequena África” fosse levada para além da mera localização espacial a um ideário de luta identitária dos sujeitos recém-saídos oficialmente da ignomínia da escravidão e posteriormente lançados nas arenas da cidade hostil sem as armas devidas para que pudessem travar o bom combate. Em síntese, o que os dois romances ficcionalizam são os processos de resistência e de luta que até hoje demarcam os campos da guerra cultural, social e política que se trava entre o direito ao pertencimento e a visão preconceituosa e excludente do que a arte, a cultura e a nação simbolizam.

No romance *A lua triste descamba*, de Nei Lopes, o trânsito e o estabelecimento das personagens pelos subúrbios cariocas jamais se desgarra da relação de atração para com as áreas centrais do Rio de Janeiro. Os romances de Lins e Lopes lidam com uma grande galeria de personagens, em sua maioria negros, composta por trabalhadores pobres, pequenos comerciantes, desempregados, músicos, artistas, lavadeiras, cafetões, prostitutas, mães e pais de santo, enfim, uma gama de sujeitos que transitam intensamente por uma cidade já àquela época partida, para nos valermos da expressão de Zuenir Ventura (1994), e cujos arredores ainda são pouco lembrados ou adequadamente abordados pela historiografia e nos discursos oficiais do patrimônio e da memória.

Podemos dizer que *A lua triste descamba* e *Desde que o samba é samba* são fundamentalmente narrativas de espaço. A geografia da cidade do Rio de Janeiro é um elemento essencial para se compreender as relações entre os trânsitos narrativos, a mobilidade sociocultural e o papel da memória na configuração de uma cidade negra que se vai repovoando pelo viés do discurso literário construído pelos dois romances. Daí novamente pensarmos na contribuição de Maurice Halbwachs (2006, p. 71), a nos auxiliar quando afirma que “ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora”. Se por um lado as lembranças de cada sujeito são características indeléveis de cada indivíduo, elas se configuram, por outro, como imagens parciais dentro de um organismo maior, conforme seja grande ou pequena a sociedade em que este indivíduo está inserido.

Na literatura, a preocupação em estabelecer as relações entre mundo do texto e mundo da vida nos levou a cunhar o termo “comunidade mundo-textual” (Oliveira, 2010), em que o movimento dentro-fora do texto jamais será de oposição, mas de relação tensionada, feita de atravessamentos e ambiguidades. A ideia de comunidade pressupõe compartilhamento de memórias e experiências, enquanto o atrelamento entre mundo e texto expressa os processos pelos quais a literatura se configura como lugar de memória e saber histórico. A comunidade mundo-textual é um espaço privilegiado onde se pode questionar e resgatar o que se fixou e o que foi esquecido na historiografia oficial, muito na direção do que dissemos apoiados em Lucia Helena (2012) sobre a ideia do texto literário como movimento de passagem. Nos dois romances aqui estudados, os narradores funcionam como agentes do

resgate de uma memória individual atravessada pelos espaços sociais por que estes sujeitos transitam. Estamos tratando, objetivamente, de indivíduos que falam no romance, pessoas que, ao desvelarem sua subjetividade por meio das estratégias narrativas, ao mesmo tempo, permitem que por seu intermédio todo um corpo social seja expresso.

A leitura de Paulo Lins e Nei Lopes nos levou pensar o texto literário como uma das possibilidades modernas de arquivo, isto é, como local privilegiado de desconstrução das verdades arraigadas e de construção de memórias: mais além, as duas narrativas são como espaços dialógicos que nos permitem problematizar as possíveis respostas à pergunta feita por Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001, p. 7): “[...] a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” Acrescentaremos à pergunta de Derrida uma provocação: o que pode o texto literário no âmbito dessa estranha instituição chamada literatura quanto à preservação e ao arquivamento da memória?

Literatura é movimento de passagem no qual identificamos algumas “estratégias de reenvios” (Oliveira, 2010, p. 224). Um texto remete a outro, à moda dos galos que tecem manhãs, de João Cabral de Melo Neto, ou pelos efeitos da disseminação em que os elementos que transbordam dos textos recusam o papel de meros produtores de efeitos de sentido, de conteúdo. Estes textos se posicionam no campo cultural como objetos produtivos e geradores de saber e reflexão, discursos que se prestam à desconstrução de outros discursos, inclusive os que ele (o texto) encaminha. O mundo do texto se abre para o texto do mundo no processo de desnudamento de suas artificialidades por que os textos literários constroem um entrelugar situado nas bordas e na recusa dos limites. Passemos a um exemplo comparativo de como essa estratégia de reenvios funciona em uma análise crítica breve de obras que possuem caráter cooperativo na formação de um entendimento sobre a inserção de novas vozes na série literária.

Em uma leitura do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca (1992), deparamos um paratexto – ou peritexto, se preferirem – uma epígrafe retirada de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicada em capítulos nos anos 1862-1863: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”. No conto de Fonseca, vemos um Rio de Janeiro da década de 1990 representado através dos espaços urbanos do Centro da cidade pelas lentes da personagem Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio. Fonseca nos reenvia ao texto de Joaquim Manuel de Macedo, assim deslocando nosso olhar do presente para o passado, no entanto, visando a alimentar nossa percepção crítica do presente, no caso, a década de 1990, em que a cidade, assim como descrita por Macedo no século XIX é acidamente representada. O Rio de Janeiro de Macedo era o da corrupção do clero, dos dirigentes e da nobreza; o de Fonseca, um Rio assolado pelo derretimento do passado e pela dissolução de princípios éticos. No plano da ambientação urbana, assistimos ao progressivo desaparecimento de botequins, cafés, chapelarias, prostíbulos, sobrados. Em contrapartida, acompanhamos o aumento do número de moradores em situação de rua, da leva desempregados, bem como o crescente fenômeno dos comerciantes da fé, representados pelas emergentes igrejas neopentecostais que ocuparam os antigos cinemas do Centro do Rio, quase todos desaparecidos.

Aquele Rio de Janeiro do século XIX assolado pelos vícios humanos e pelas desigualdades sociais nos remete a um conterrâneo de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, que em 1853 publicara o conhecido *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance no qual as áreas pouco nobres da cidade do Rio na primeira metade dos Oitocentos foram os espaços predo-

minantes em seu romance. O aristocrático Macedo tratava Manuel Antônio de Almeida de forma carinhosa, mas ao se referir às *Memórias*, as chamou depreciativamente de “romance de pacotilha”. Sua escrita culta e refinada diferia-se da obra de Almeida pelo cuidado estético para com o texto, leia-se, a atenção às regras da escrita canônica e socialmente prestigiada. Já Almeida se notabilizaria pela simpatia para com os sujeitos marginalizados que habitavam as áreas degradadas do Rio de então, à época da fuga da Família Real para o Brasil.

Paulo Lins e Nei Lopes recuperam de certa forma aquelas passagens essenciais para a criação de um imaginário da cidade do Rio e se inserem nessa estratégia de reenvios. Em suas obras, são registradas as regiões degradadas do Centro e dos subúrbios cariocas, cujo patrimônio material foi sendo apagado da paisagem urbana – prédios obsoletos, pequenos e médios estabelecimentos comerciais, fábricas, espaços culturais etc. – para dar lugar a uma metrópole tropical-carioca que imitava a arquitetura da *Belle Époque*, conforme pretendia a Reforma Urbana [Francisco] Pereira Passos, entre 1902 e 1906, durante o mandato do Presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves, de 1912 a 1916.<sup>3</sup> A Reforma expulsou boa parte da população para os morros da cidade, para os subúrbios e para a região metropolitana do Grande Rio. A diversidade racial, étnica e cultural representada nos romances de Lins e Lopes nos recorda a história dessa massa que foi deslocada, predominantemente negra, e nos traz à memória toda sorte de imigrantes, como os judeus de várias partes do mundo; os retirantes das áreas centrais da Europa e do Leste Europeu etc. A este caldo cultural, acrescenta-se a própria relação interclasses, que registra a presença de intelectuais e artistas proeminentes naquela época. Estes sujeitos serão especialmente ficcionalizados no romance de Paulo Lins. Neste imbricamento sociocultural, *Desde que o samba é samba* é a obra que melhor nos conta a história deste gênero musical e espécie literária ligado às lutas raciais e culturais do Rio antigo. O romance também atrela sua trama ao surgimento da Umbanda – religião nascida e desenvolvida no Rio de Janeiro e no município de São Gonçalo. Estamos diante daquele caldo cultural que tanto atraiu Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo, por motivos diversos, é claro, e que mereceu a atenção de Rubem Fonseca. Esse processo de trocas interculturais é bem representado em uma passagem do romance de Paulo Lins, no encontro e Manuel Bandeira com o sambista Ismael Silva.

Em uma conversa de botequim, Bandeira pede a Silva que não o chame de doutor e diz que é Silva quem merece esse pronome de tratamento, à altura de sua vocação artística e inovadora, de vanguarda, ao que Silva responde: “Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo” (Lins, 2012, p. 232). Neste trecho, de ironia sutil, o “tô sabendo” de Ismael Silva informa a Bandeira que ele, Silva, tinha conhecimento suficiente da história, embora se recusasse a filiar-se a ela. Na mesma passagem, Bandeira demonstra interesse no som e no ritmo inventado que Silva tira do garfo e prato. O escritor identifica o compasso dois por quatro, mostrando que também ele entendia os processos revolucionários de Silva: “Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas”. Neste momento, surge o crítico Manuel Bandeira, erudito, por um lado, e observador atento dos movimentos populares, por outro. Entendemos haver na sequência não uma hierarquia de

---

<sup>3</sup> Segundo Mayara Grazielle C. F. da Silva (2019), “A Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido”. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-33692019000100263&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692019000100263&tlng=pt).

saberes, mas uma luta, até certo modo velada, porém amistosa, entre saberes e visões de mundo em embate.

Em *A lua triste descamba*, há um exemplo diverso, quando o narrador heterodiegético trata do carnaval e da relação dos artistas populares com a festa: “De modos que o carnaval era o objetivo. Mas durante o ano a gente também procurava ajeitar as coisas: a vala entupida; o lixo na porta; deixar falar no telefone, quem tinha; ir buscar um remédio; passar uma lista; dar um auxílio...” (Lopes, 2012, p. 61).

Em Lopes, a atuação daqueles sujeitos ficcionalizados no campo cultural se mostra condicionada à necessidade de sobrevivência. A construção do patrimônio cultural dos sujeitos subalternizados não corresponde obviamente às condições dos intelectuais e artistas das classes média e altas. A atuação de indivíduos das classes sociais mais baixas da população e as condições do campo social estão intimamente relacionadas às suas formas e condições de produção. As relações sociais assimétricas impactam a produção de cultura nos diferentes segmentos, que encontram na cidade um *locus* privilegiado de onde podemos observar os embates de classe.

Eni P. Orlandi, na obra *Cidade dos sentidos* (2004, p. 11-15), aponta o discurso como uma forma de se entender a cidade. Sujeito, história e língua performam uma relação particular com os processos de significação que traduzem a cidade. Enquanto a nação é uma entidade abstrata, a cidade possui “dimensões, formas visíveis, sendo perceptível em primeira instância (Orlandi, 2004, p. 11), especialmente em seus territórios, onde são determinadas as relações sujeito/espaço, sujeito/demais indivíduos, segundo Orlandi. Podemos acrescentar à discussão a relação dos sujeitos com a produção de memória, individual ou de grupo. A memória, segundo Michel Pêcheux (2020, p. 53), é “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos”. A essa definição eu acrescentaria a de Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 44), para quem “a memória que condiciona a leitura da cidade” é “uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite”, daí a oscilação do sentido entre “arquivo de semelhanças” e jogo de diferenças, quando se trata de preencher os vazios da cidade com aquilo que se deseja recordar. Para Gomes (1994, p. 44), “a relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se, portanto, pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece”. Por isso a memória também é composta por silenciamentos, afirma Orlandi (2020, p. 55), pois “os sentidos constroem limites”, mas “há também limites construídos com sentidos”, como foi o caso da censura, em passado recente, e como é o caso dos negacionismos de hoje.

Voltando aos nossos romances, focalizando a época em que suas narrativas se desenrolam e ao espaço geográfico do Rio de Janeiro podemos concluir, com o auxílio de Bruno Carvalho, que, na *belle époque* tropical-carioca, em um Rio de Janeiro cada vez mais dividido, a região central da cidade foi o espaço “onde o Brasil desejado pelas elites dominantes começa a chegar ao fim, e que o Brasil imaginado e celebrado por uma geração seguinte de artistas modernistas começa a se fazer presente” (Carvalho, 2019, p. 161). Bruno Carvalho chama aquela área de bairro afro-judeu, localizada nas adjacências da Cidade Nova e identificada nas narrativas de Macedo, Almeida, Fonseca, Lins e Lopes. Lá se podia encontrar um preto que falava iídiche e um judeu tocando pandeiro e tamborim. O carnaval seria a junção do que se consagra no jogo das diferenças e foi jogado no tabuleiro das cidades. As obras de Paulo

Lins e Nei Lopes, longe de celebrar a “cidade ordenada” como “sonho de uma ordem”, de que nos falou Ángel Rama, ficcionalizam os espaços de preservação da memória e de arquivo das semelhanças no jogo das diferenças.

Por isso, concluiremos pela potência do literário, que pode ser melhor percebido como arquivo e memória em relação à leitura crítica dos romances de Lins e Lopes. A literatura faz a língua significar ao inscrevê-la na história, como disse Eni P. Orlandi (2020, p. 57): “E é isso a materialidade discursiva, isto é, linguístico-histórica”, que possibilita a emergência da forma-sujeito. É evidente que os rompimentos provocados pelas literaturas de Paulo Lins e Nei Lopes abalam a ideia de cidade ordenada, já que ambos perturbam na cadeia discursiva dominante a organização oficial dos arquivos, incorporando neles os resíduos da história e as pistas deixadas e reconhecidas através de rastros, assim provocando a memória a recuperar aquilo que, nos apagamentos e silenciamentos de patrimônios, manifestações, culturas e sujeitos ficou à espreita, aguardando o momento de emergir para se fixar legitimamente na série histórica como documento novo e integrante inequívoco do arquivo.

## Referências

- ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEAUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020a.
- ANDRADE, Mário de. Carnaval carioca. In: PUCHEU; Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 6-17.
- BANDEIRA, Manuel. O enterro de Sinhô. In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1937, p. 107-110.
- BARRETO, Lima. *Feiras e mafuás: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 208-212.
- CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 – 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- FONSECA, Rubem. A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In: FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-50.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1996.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LOPES, Nei. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Poética da distensão: entre a transcrição e a escritura do caminho, crítica e desconstrução no Grande sertão: veredas. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEAUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, p. 55-66, 2020b.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- PÊCHEAUX, Michel. Papel da memória. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 45-53.
- PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. Introdução. In: PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo (Orgs.). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 19-26.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

# A potência dos subalternos em *Solitária*, de Eliana Alves Cruz: a diluição do secundarismo no relato de Mabel

*The power of the subalterns in Solitária by Eliana Alves Cruz: The dissolution of secundariness in Mabel's narrative*

**Egberto Guillermo Lima Vital**

Universidade Estadual da Paraíba  
(UEPB) | Campina Grande | PB | BR  
egbertovital@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8895-1892>

**Antonio Carlos de Melo Magalhães**

Universidade Estadual da Paraíba  
(UEPB) | Campina Grande | PB | BR  
magalhaes.uepb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0262-3474>

**Resumo:** Este estudo investiga uma obra específica onde a ideia tradicional de personagens secundários é desafiada, resultando em uma parceria entre os protagonistas e seu entorno. Mabel e Eunice, as protagonistas e narradoras, têm papéis essenciais na resistência e na conexão com personagens menos representados. Esse padrão reflete uma tendência na literatura atual. No presente artigo, examinaremos *Solitária* (2022), focando no primeiro capítulo, que destaca o relato de Mabel. No entanto, nossa análise se concentra nos movimentos de resistência provocados pelas personagens ao redor de Mabel. Propomos questionar a noção de personagens secundários e discutir como na literatura contemporânea eles têm voz ativa, desafiando a ideia de serem apenas coadjuvantes. Isso ressalta a importância de considerar a diversidade de vozes e a complexidade de suas ações. Para tanto, nos apoiaremos nas discussões de Justino (2015), Hardt e Negri (2005), para discutir os conceitos de multidão e literatura de multidão; a partir de Candido (2014) e Rosenfeld (2014) discutiremos a personagem e seus processos de autonomização na narrativa contemporânea, ao passo que nos apoiamos em Cortázar (1998) para ampliar as reflexões acerca do personagem como estrutura semiótica do romance e como Eliana Alvez Cruz dilui suas categorias em sua prosa.

**Palavras-chave:** Estudos Culturais; subalternidades; alteridade; secundarismo; coprotagonismo.

**Abstract:** This study investigates a specific work where the traditional idea of secondary characters is challen-



ged, resulting in a partnership between the protagonists and their surroundings. Mabel and Eunice, the protagonists and narrators, play essential roles in resistance and connection with less represented characters. This pattern reflects a trend in current literature. In this article, we will examine *Solitary* (2022), focusing on the first chapter, which highlights Mabel's account. However, our analysis focuses on the resistance movements provoked by the characters around Mabel. We propose to question the notion of secondary characters and discuss how in contemporary literature they have an active voice, challenging the idea of being mere supporting characters. This highlights the importance of considering the diversity of voices and the complexity of their actions. To this end, we will rely on the discussions by Justino (2015) and Hardt and Negri (2005) to discuss the concepts of the multitude and literature of the multitude. From Candido (2014) and Rosenfeld (2014), we will discuss the character and its processes of autonomization in contemporary narrative, while we draw on Cortázar (1998) to expand the reflections on the character as a semiotic structure of the novel and how Eliana Alvez Cruz dissolves these categories in her prose.

**Keywords:** Cultural Studies; subalternities; alterity; secondary characters; co-protagonism.

## 1 Considerações Iniciais

Eliana Alves Cruz é uma escritora carioca, nascida em 1966, na cidade do Rio de Janeiro. Jornalista por formação, atuou como chefe do Departamento de Imprensa da Confederação Brasileira de Esportes Aquáticos. Também foi vice-presidente do Comitê de Mídia da Federação Internacional de Natação – FINA e atualmente é colunista do *The Intercept*, no qual discute questões relativas a racismo e escravidão.

Com uma recente produção literária, já em 2022 conquistou o Prêmio Jabuti na categoria Conto, pela obra *A vestida*, porém, sua carreira como ficcionista tem início com publicações em antologias, dentre as quais se destacam *Cadernos Negros* (2016; 2017) e *Olhos de azeviche: contos e crônicas* (2020). Ainda em 2016, Eliana lança seu primeiro romance, *Água de Barrela*, vencedor da edição de 2015 do Prêmio Oliveira Silveira, que narra três séculos da história real de uma família negra brasileira, o qual é fruto de anos de pesquisa acerca das origens da família da autora.

Em 2018, publica *O Crime do Cais do Valongo*, um romance histórico-policial que narra os meandros do tráfico negro, em um recorte da História que se passa entre Moçambique e

Rio de Janeiro. Seu terceiro romance é publicado em 2020 e, também, faz um recorte histórico do período colonial, em *Nada digo de ti que em ti não veja*, a autora versa acerca dos prenúncios das *fake news*, tendo como pano de fundo o ciclo do ouro em Minas Gerais.

*A Vestida*, seu livro de contos, é publicado em 2021 e laureado com o Prêmio Jabuti no ano seguinte. Já *Solitária*, publicado em 2022, mergulha no universo urbanizado das relações precarizadas de trabalho, de mulheres que vivem em regimes análogos à escravidão, é um recorte das vivências das empregadas domésticas brasileiras e suas formas de relação com as subalternizações impostas pelo poder opressor das elites. Além de romances e contos, Eliana também é autora de literatura infantil e já publicou *A copa frondosa da árvore* (2019) e *O desenho do mundo* (2022).

Na maioria das suas obras, destaca-se a profunda pesquisa histórica que Eliana Alves Cruz realiza para a construção de seus narradores, personagens, espaços e ambientes, além disso, seus textos versam acerca do passado escravista brasileiro e seus impactos sobre a população preta do país, os movimentos de insurgência das pretitudes diante das relações de opressão, seja no período colonial ou pós-colonial, em um movimento decolonial, também se destaca a presença de mulheres pretas que conseguem, por meio da insubserviência, romper com a ordem fixa dos contextos opressores.

Neste artigo, no entanto, vamos nos debruçar sobre a obra *Solitária* (2022), fazendo um recorte do primeiro capítulo, que concerne no relato de uma de suas protagonistas, a jovem Mabel, porém, o foco de nossa análise será nos movimentos de insurgência que as personagens que estão no entorno de Mabel provocam sobre sua condição. Nossa proposta aqui é a de avassalar a noção de personagem secundária e discutir sobre como na literatura contemporânea essa categoria tem se modificado, uma vez que o projeto literário dos textos de ficção produzidos entre os séculos XX e XXI é justamente o de dar voz ao nomeado como subalterno, retirando-o da posição de secundarismo e alçando-o a um coprotagonismo com as personagens centrais da obra. Quer dizer, o subalterno não só pode falar, mas fala constantemente, por isso a necessidade de refletirmos sobre as tonalidades de sua voz e a complexidade de suas ações.

O romance *Solitária* (2022) narra a trajetória das mãe e filha, Eunice e Mabel – a primeira, empregada doméstica, a segunda, estudante –, que é marcada pela vivência solitária em um quatinho de empregada minúsculo, sem janelas, o qual dá acesso apenas à lavadeira, à cozinha e à área de serviço, o reduto que lhe é também a porta de entrada para o apartamento luxuoso no Edifício Golden Plate, pelos fundos, demarcando os limites até o elevador de serviço e o *apartheid* contemporâneo que costura a narrativa-denúncia de Eliana Alvez Cruz.

A obra nos responde alguns questionamentos: O que acontece nos quatinhos dedicados às dependências de empregadas das residências luxuosas da elite brasileira? Quem são os invisíveis que são quase da família? Por que eles se hospedam nos confins dos caros apartamentos e mansões, que se cercam dos muros impenetráveis dos condomínios de luxo?

É sobre as vivências de diversas mulheres que trabalham em “casas de família” que esta narrativa trata. Aqui, a escritora e jornalista coloca em relevo toda a perversidade das heranças escravocratas que emolduram as narrativas de patrões e empregados. *Solitária* faz um desenho jornalístico-histórico-literário das relações de poder que envolvem a burguesia brasileira e seu talento para emular o passado escravista que a branquitude tupiniquim não somente herdou dos seus antepassados europeus, mas criou mecanismos próprios de mas-

carar a condição de opressão de muitas mulheres negras que vivem sob políticas injustas em sua situação de trabalho.

Em um relato crível, Cruz constrói diversos narradores que vão desvelando, a partir das suas vivências, e dos sussurros que ficam trancafiados nas minúsculas dependências de empregados, os regimes de trabalho análogos à escravidão, que são guardados dentro dos muros e cercas elétricas, que protegem os maus patrões, e suas crias, da força da lei e das lentes da imprensa.

“Eu era uma solitária. Exatamente. Uma prisão, um lugar destinado a apartar do mundo e do restante dos viventes. Sou tão pequeno..., mas sei também que consegui abrigá-las como nenhum outro cômodo da casa. Por estar muito consciente disso, a voz de Eunice me encheu de alegria e saudade, mas igualmente de melancolia” (Cruz, 2022, p. 139), diz o quartinho de empregada, situado dentro do luxuoso apartamento no prédio Golden Plate, o cômodo surge como uma personagem que segreda todas as vivências, confidências e vicissitudes que contornam as narrativas de cada indivíduo, construindo uma obra polifônica e, essencialmente, real e dolorosa. Como personagem, o quartinho revela essa porosidade entre aquela que nele vive, habita, e a ideia de espaço como reduto dos pertencimentos, dos segredos e dores guardados.

## 2. A potência oralizante da Multidão no relato de Mabel

Percebe-se, na tradição crítica literária contemporânea, uma tendência à análise dos textos literários a partir dos estudos culturais, que se debruçam, na maioria das vezes, sobre as construções do real no universo ficcional e têm como escopo a leitura das relações dos protagonistas e/ou narradores com as representações de grupos minoritários e a busca da alteridade como fim representativo de dicotomias que alocam em polarizações o pobre e o rico, o centro e a periferia, pretos e brancos, patrões e empregados, e que apontam a violência como pano de fundo das relações de poder entre o opressor e o oprimido, tendo-a como um fim de análise das geografias dissonantes exploradas nas narrativas contemporâneas.

Lemos nessa obra, então, uma diluição da noção de personagem secundário, em um movimento de ruptura com a estrutura tradicional do que seria essa categoria em um romance, aqui as personagens que estão no entorno das protagonistas assumem a potência de força motriz das ações de resistência e revolta delas duas (Mabel e Eunice), que também atuam como narradoras, são os caminhos de contato, às vezes até com personagens que sequer falam na narrativa, mas que atuam vicariamente sobre elas, que fazem com que o movimento de insurreição delas leve a uma reconfiguração da ordem ali preestabelecida, nesse sentido, o secundarismo cede lugar a um coprotagonismo entre as personagens centrais e aquelas que estão no seu entorno, tendência que temos percebido nos romances contemporâneos, sobretudo na obra de Eliana Alves Cruz.

## 2.1. Solitária e a Multidão: um *corpus* literário, ético e político

Nesse sentido, é importante discutirmos as potências dessa multidão na construção de um *corpus* literário, ético e político. Se pensarmos na construção do espaço das cidades e na lógica de que suas geografias são transitórias e se esmiuçam em territorialidades de deslocamentos ininterruptos, pululada de uma infinidade de transeuntes que passam em trens, metrô, bicicletas, mototáxi, Uber, a pé, correndo incansavelmente para não perderem a condução e não cheguem atrasados no trabalho, enfim, uma infinidade de identidades culturais que se inter cruzam e que às vezes narram, no silêncio, na invisibilidade, num *flash* de passagem (quase imperceptível), as experiências dos muitos, em um outro caminho de análise, podem confirmar o potencial oralizante das multidões (Justino, 2015).

Muito tem se discutido, na tradição crítica e literária contemporânea, as representações das personagens e suas diversidades a partir dos estudos culturais, porém, na maioria das vezes, esses estudos trazem como a análise das relações dos protagonistas e/ou narradores e as suas representações a partir da construção literária de grupos minoritários, tendo-a como um fim de análise, mas limitando as possibilidades de exploração dos personagens nas narrativas contemporâneas.

No contrapeso dessa tradição, Justino (2015) propõe uma abordagem dos estudos narrativos da contemporaneidade que confere aos personagens secundários o potencial de força motriz dos protagonismos, uma vez que seu potencial tem nascedouro na potência oralizante da multidão. A multidão surge aqui como um conceito de movimento de vozes que reverberam ao longo do texto a partir de diversidades que estão no entorno dos protagonistas, personagens que são estigmatizados, relegados à subalternidade, mas que, pelo seu caráter tagarela, representa a experiência dos muitos dentro do texto literário.

Se pensarmos em termos de representações sociais na literatura, “o povo é sempre representado como unidade, ao passo que a multidão não é representável, ela apresenta sua face monstruosa vis-à-vis os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade” (Negri, 2007, p. 18), a multidão é o devir sibilante que abala as certezas e estruturas sociais, porque ela concerne na potência dos pobres, dos subalternizados.

A multidão é um conceito aberto e abrangente que tenta apreender a importância das recentes mudanças na economia global. [...] Hoje em dia a produção já não pode ser concebida apenas em termos econômicos, devendo ser encarada de maneira mais ampla como produção social, não apenas a produção de bens materiais, mas também a produção de comunicações, relações e formas de vida (Hardt; Negri, 2005, p. 13).

Em sentido consoante ao de Hardt e Negri (2005), Justino (2015) propõe ainda que, na Literatura, ao “observar a partir de outro foco os personagens secundários e seus modos de vida, sua relação com a linguagem, com os movimentos de sentido do narrador e do personagem principal, sua tendência a ser o ‘subalterno da subalternidade’” (Justino, 2015, p. 133), esses personagens de poucas falas, ou sem fala alguma, estigmatizados e estereotipados, que seguem à margem da visão do narrador, aparecendo como objeto figurativo das relações do protagonista com seu entorno, é possível trilhar um caminho que atravessa olhar crítico sobre estas obras, transversalizando as possibilidades de abordagem do personagem no

texto literário, conseqüentemente, ampliando as possibilidades investigativas das representações literárias à luz dos estudos culturais.

No entanto, o conceito de *literatura de multidão* circunscrito por Justino, pode ser avassalado quando ampliamos a lente de aumento e percebemos que, na verdade, determinadas personagens na literatura contemporânea não ocupam mais a posição de secundarismo, justamente pelo seu caráter tagarela e que rompe com os pressupostos de subalternidade, ao ganharem voz (ou em seus silêncios ensurdecadores), esses personagens outrora secundários, assumem um *status* de atuação e participação na narrativa que torna incompatível alocarmos-los num segundo plano.

Ora, se o projeto literário da contemporaneidade é justamente o de dar voz ao subalternizado, trazendo-o para o relevo da existência e da coparticipação na narrativa das personagens centrais, por que ainda estamos empregando a categoria “personagem secundário”? Quem determina o que é secundário nos jogos desiguais de poder? Quem está construindo essas personagens? Talvez a potência do título da obra de Eliana Alves Cruz nos traga a resposta para esses questionamentos e para discutirmos os modos de vida dessa multidão de sujeitos solitários.

A obra de Eliana Alves Cruz se constrói a partir de um recorte pontual no panorama atual da Literatura Brasileira, uma vez que a narrativa de *Solitária* se constitui no *corpus* das produções da segunda década do século XXI, um período marcado por tensões políticas e sociais do quadro mais amplo da sociedade brasileira, em que as discussões em torno das problemáticas raciais, de gênero e sexualidades, de sexismo e misoginia, das relações trabalhistas análogas à escravidão e o descaso estatal sobre as políticas públicas voltadas para minorias sociais estão no plano central dos estudos culturais e dos processos de decolonialidade.

Uma imagem em *Solitária* (2022) nos chama muito a atenção, é a construção figurativa do trem que aparece em um relato feito por Mabel:

O trem lotado é uma espécie de refúgio seguro. Ali, mesmo de pé e apertadas, as pessoas desabam seu cansaço. No sacolejo dos vagões duros e barulhentos, elas mergulham nos seus infortúnios ou nas pequenas alegrias. Encostadas nas barras de apoio, flertam, confidenciam, fazem amizades eternas e inimizadas também. No trem a gente compra tudo: pilha, lanterna, guarda-chuva, chocolate, bala, pano de prato, boneca, carrinho, a tranqueira eletrônica da moda. [...] Ali tem pagode, samba, sertanejo, funk, louvor. Tem também assédio, abuso, furto, acidente homem sentado segurando com as duas mãos a cabeça cansada... Mas no trem ele relaxa, porque não tem dura da polícia. E se for polícia, descansa. E se ele for bandido, descansa também. Arrisca de o primeiro pedir desculpa se pisou no pé do segundo. No trem todo mundo é todo mundo, e todo mundo é ninguém (Cruz, 2022, p. 17).

O trem talvez seja uma das caracterizações mais precisas da potência centrífuga das multidões, é naquele espaço que coexistem inúmeras narrativas e modos de vidas, sujeitos subalternizados que transitam em um mesmo microcosmos de relações que fazem com que suas biografias se inter cruzem e em que suas vozes se movimentam. Mas há uma imagem que marca bastante a forma não-representável da multidão, é o fato de que essa multidão é constituída por sujeitos solitários – “no trem todo mundo é todo mundo, e todo mundo é ninguém” –, e aqui está a potência do título da obra de Eliana, *Solitária* toca num ponto bastante

importante para revisarmos o conceito de multidão, por mais centrífuga que seja a sua ação, esses muitos seguem solitários em suas biografias pessoais.

### 3. Multidão de sujeitos solitários

Desta feita, a compreensão das relações das protagonistas de *Solitária* (2022) com as personagens que estão no seu entorno, nos oferece um arcabouço robusto para responder às questões levantadas no segundo tópico deste trabalho. Eunice e Mabel são mãe e filha, a primeira é empregada doméstica e trabalha para Thiago e Lúcia, moradores da cobertura do luxuoso prédio Golden Plate, a segunda é uma estudante que divide com a mãe o micro-espaço que ocupa no seu trabalho. Por mais que sejam como se fossem quase da família, Eunice e sua filha são relegadas ao reduto da dependência de empregadas, vivem ali isoladas e devem passar quase que imperceptíveis, sem modificar a rotina de seus patrões ou serem vistas como moradoras daquele lugar.

A obra as apresenta como protagonistas e narradoras; duas mulheres pretas, uma delas atua como empregada doméstica e babá de uma família branca de classe alta, que reside em um condomínio de alto custo em um grande centro brasileiro, a outra é sua filha, que se demonstra inconformada com a ordem pré-estabelecida na vida de sua mãe, mas que se vê às voltas de situações que podem levá-la a reproduzir suas mesmas experiências. E em um percurso convergente, surge o quatinho de empregada que narra a terceira parte do livro, em um tom confessional, como ele percebe aqueles modos de vida potencializados por Mabel e Eunice.

#### 3.1 Personagens do entorno de Mabel: uma (possível) diluição do secundarismo

Múltiplos são os personagens que estão no entorno do relato de Mabel. Os personagens que estariam classificados como secundários, neste contexto, são aqueles que movimentam as suas ações narrativas em um percurso de insurgência contra a posição de subalternidade imposta à sua mãe e, conseqüentemente, à própria Mabel. Estes mesmos personagens são sujeitos que passariam despercebidos na narrativa, dada a posição subalterna que ocupam, mas são a força motriz que leva Mabel a questionar a subalternidade da mãe e a construir as possibilidades de se rebelar.

Se evocarmos o pensamento de Cortázar (1998, p. 54), é possível afirmar que Eliana manifesta de maneira literária personagens que, mesmo não falando (ou não falando tanto, ou quase nada), vivem, e seus modos de vida são propulsores cruciais para movimentar o estaque social de Mabel, sobretudo de Eunice. É a partir dos sujeitos que estão no entorno e nas periferias da narrativa, que Cruz cria personagens “de infinita riqueza intuitiva, que enfocam a realidade em termos de ação, de resolução de conduta” deslocando modos de vida de Mabel e Eunice de uma linearidade sistêmica.

Se para Cortázar (1998, p. 51) “o romance parece ter nascido para manifestar em suas formas mais diversas – e sempre dentro de uma manifestação correspondente – o sentimento

humano”, as escolhas que Cruz faz em Solitária, de alocar justamente estes sujeitos e seus modos de vida na posição subalterna ante o já subalternizado, é uma escolha definida por valores éticos e políticos, conduzido por um sentimento humano de inconformidade diante das estruturas dominantes pré-estabelecidas, que constroem o molde literário de sua narrativa. E aqui a gente responde ao questionamento de quem é que determina o secundário, na contramão da tradição, Eliana avassala o conceito e reloca o centro de ocupação dessas personagens, diluindo a ideia de secundarismo e construindo sujeitos ficcionais que coprotagonizam a narrativa em suas subalternidades tagarelas, redeterminando o que deve estar na posição secundária, autonomizando o subalterno.

Para Rosenfeld (2014, p.17) a categoria personagem vem adquirindo uma amplitude maior em sua constituição, ao longo da tradição a personagem vem autonomizando de tal forma que ela própria constitui a ficção, logo, personagem não é mera mimese ou representação, mas podem ser lidas como construções ficcionais que “se humanizam através da imaginação pessoal” (Rosenfeld, 2014, p.27), nesse sentido, é seguro dizer que para o teórico a personagem, de fato, constitui a ficção. Logo, ainda corroborando com o pensamento de Rosenfeld (2014, p.35), é importante para nossa discussão atentar que a ficção é um lugar – e talvez seja o único – em que a transparência dos seres humanos se tona tátil em nossa visão, por ser o lugar em que se projeta seres autônomos e intencionais.

Nesse sentido, “a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (Rosenfeld, 2014, p.45), assim, os modos de vida de todas as personagens de uma obra se tornam relevantes e possíveis de análises para indicar as potências presentes em seus discurso, desta feita, é perceptível uma diluição do personagem secundário, uma vez que essa autonomia constitutiva desmonta os espaços tradicionais desta categoria dentro da narrativa, ela não é mais secundária na literatura contemporânea, ela coparticipa e emancipa movimentos de insurgência e transformações na trajetória das personagens centrais.

Em um percurso crítico semelhante, Candido (2014, p.53) atenta para o fato de que no romance o enredo só é possível através das personagens, uma vez que essas duas instâncias (enredo e personagem) indicam “os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 2014, p.53-54), mais que isso, quando se pensa em enredo, se pensa em personagens, logo, se pensa em seus modos de vida, problemas e condições, é a vivência das personagens que torna vivo o enredo e suas ideias.

O que nos leva a refletir sobre o processo de autonomização de Eunice, a mãe de Mabel ocupa em seu relato uma posição que tradicionalmente classificaríamos como “secundária”, no entanto, as experiências vivenciadas por Eunice têm impacto direto no desenvolvimento das narrativas de Mabel, é a partir da (con)vivência no trabalho da mãe, que a menina começa a repensar sua posição naquele *status quo*, mesmo se vendo às voltas de repetir um mesmo *modus operandi* que é comumente relegado às filhas de empregadas.

Seu relato inicia com um desabafo: “Mãe... a senhora precisa se libertar dessas pessoas... A senhora não deve nada a elas, pelo contrário. Mãe... Sou eu, a Mabel, sua filha. Não tenha medo de encarar esse povo que nunca limpou a própria privada!” (Cruz, 2022, p.11); a partir desse recorte poderíamos fazer uma leitura de Eunice como uma personagem subalterna e que ocupa um espaço de secundarização na biografia de Mabel, uma mulher que se priva dos seus direitos para proteger os patrões por uma pretensa gratidão, no entanto, a personagem

de Eunice se autonomiza de tal forma que ela se torna narradora e personagem central no segundo capítulo de *Solitária*, que vai se centrar no seu próprio relato, além de seus modos de vida terem impacto direto na insurgência proposta por Mabel. É na experiência vicária com a mãe, que a menina nega ser parte daquele sistema opressor, logo, se torna limitante dizer que Eunice é um personagem secundário. Além disso, é importante reconhecer a força do pertencimento na voz de Mabel: “sou eu... sua filha”. No pertencimento está o segredo de que Mabel foi nutrida e acalentada por essa mulher, Eunice, sua mãe, que aparentemente nada dizia, e tudo diz, porque sua vida está prolongada na de sua filha, Mabel, rebelde, crítica, mas, ao mesmo tempo, a que reconhece a força e a sobrevivência de sua mãe.

Em um mesmo percurso está a figura de Jurandir. Seu Jura, porteiro e zelador do prédio, é uma peça-chave nessa narrativa, sobretudo no trajeto de Mabel, uma figura que se opõe à noção de paternagem que a menina vivencia, Jurandir é um pai solo, abnegado em relação ao trabalho e aos filhos; sensível quanto às condições dos que estão no seu entorno, ele vai ser um dos pontos de equilíbrio da mãe de Mabel para enfrentar a violência doméstica e apresenta a ela novas possibilidades de vida.

Jurandir fala a Mabel em seus silêncios, um forte exemplo da soledade da multidão, aqui temos uma amostra perfeita de como as multidões são formadas por sujeitos solitários, tal qual podemos perceber na imagem do trem supracitada, Jurandir fala mesmo quando não as palavras não lhe falam: “Passei por Jurandir, encostado na porta que dava para o quintal observando tudo de braços cruzados. Ele me olhou resignado, como quem diz: ‘Não te disse?’” (Cruz, 2022, p. 13); “Olhei para o lado e avistei Jurandir vindo correndo, esbaforido. Chegou suado e ofegante. Rimos dele curvado, com as mãos apoiadas no joelho, tentando recuperar o fôlego. Jura, que nasceu no Pará, tem um jeito gostoso de falar que eu adoro. Os paraenses são uma mistura de um monte de gente, têm no corpo o país todo.” (Cruz, 2022, p. 29).

Outro personagem que nos confirma essa diluição do secundarismo na obra de Cruz, é João Pedro. O oposto total do irmão Cacau, que é um rapaz dado aos estudos e que apresenta um comportamento pacífico, mediador e confidente, funciona quase como um “super-ego” de Mabel, estando presente nos momentos em que ela mais precisou de acolhimento, é quem a acompanha desde o ensino básico até a entrada na Universidade. João Pedro é o ponto de conflito na narrativa, suas ações questionadoras e subversivas levam a modificações consideráveis nos modos de vida dos pobres que coexistem com os ricos naquele microcosmos de *apartheid*.

Um personagem de poucas e esparsas falas, João é o “subalterno da subalternidade” naquilo que Justino (2015) defende acerca da literatura de multidão, mas existe um ponto de cisão do conceito muito importante aqui, o filho rebelde do porteiro, que consome bebidas alcólicas e fuma maconha, transa com as garotas ricas do condomínio, não está em busca de um emprego formal, tampouco pensa em uma carreira acadêmica, jamais pode ser visto como um personagem secundário, esse *locus* não é compatível com o nível de autonomização que João Pedro adquire ao longo da narrativa, é ele o principal ponto de ignição dos movimentos de insurgência de Mabel: “[...] quem me fez subir um degrau a mais na escada da maturidade foi seu irmão.” (Cruz, 2022, p. 68); isso fica demarcado no relato da protagonista sempre que ela faz referência a João Pedro:

João arrumou muita confusão naquele edifício. Uma das grandes foi com o general Feitosa. O velho morava sozinho, e quem cuidava dele era a enfermeira Hilda

[...]. Diziam que já havia torturado, matado e prendido. [...] Depois de quase meia hora de discurso [com João Pedro], o general estava quase gritando [...] perguntou se João não tinha nada a dizer. [...] João Pedro, sem se alterar, disse tranquilamente o que pensava. – Tenho, sim, senhor... vá tomar no olho do seu cu, Mingau (Cruz, 2022, p. 48-49).

João extrapola, com seus modos de vida, o que normativamente poderia ser classificado como personagem secundário e isso dialoga diretamente com as reflexões de Candido (2014, p.59) acerca das buscas do romance moderno, para ele “o romance moderno procurou aumentar cada vez mais o sentimento de dificuldade do ser fictício”, e esse movimento de complexidade que personagens que ficam no entorno dos protagonistas é fruto dessa busca por maior complexidade dos personagens, o que acaba por diluir a ideia de ente ficcional delimitado, os limites entre personagens centrais e secundários são rompidos a partir do momento que o projeto narrativo é dar vez, voz e relevo aos subalternos, mesmo que estes sejam solitários na multidão, e isso é um trabalho de seleção do romancista, algo que vem, aponta Candido (2014), desde James Joyce, com *Ulysses*, e reverbera do romance moderno do século XX até os romances mais contemporâneos a nós, a exemplo de *Torto Arado*, de Itamar Vieira Jr., ou *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, ainda o mais recente *Louças de Família*, de Eliane Marques, que também são obras em que o conceito de “personagem secundário” é desmontado, o que nos responde outro questionamento feito no tópico anterior: porque estamos ainda empregando a categoria de “personagem secundário” se esse conceito já foi diluído no projeto narrativo da contemporaneidade?

#### 4. Considerações Finais

No texto de apresentação que Cruz faz para seu romance, a autora assinala que “Solitária dá provas de quão incontornável se tornou reelaborar [...] não apenas a história, mas as sobrevividas da escravidão colonial. [...] É uma obra que testemunha uma crucial mudança de sensibilidade no espírito de nosso tempo. Um romance de libertação”. (Cruz, 2022), e sendo um “romance de libertação” não cabe espaço para a noção de personagem secundário, uma vez que todas as vozes que se entrelaçam ao longo dos relatos nessa narrativa ecoam esse grito de insubserviência às estruturas preestabelecidas.

Desta feita, aqueles que seriam secundários, e quase silenciados, agenciam o discurso de libertação das protagonistas Mabel e Eunice, logo, coprotagonizam suas narrativas em um movimento que deixa evidente o quão potentes são os modos de vida dos pobres na construção desse discurso de libertação. Assim, é seguro afirmar que o projeto narrativo da contemporaneidade não é mais compatível com a ideia de personagem secundário, logo, esse conceito já foi desmontado por seus romancistas, na narrativa contemporânea há, sim, uma coparticipação protagonista entre as personagens centrais e as que estão no seu entorno (tradicionalmente classificadas como secundárias).

A obra *Solitária* de Eliana Alves Cruz, nesse sentido, emerge a partir do mergulho nas profundezas das multidões que circundam as relações de poder e das vivências das mulheres negras que trabalham como empregadas domésticas no Brasil contemporâneo. Ao explorar as nuances da condição solitária dessas mulheres, Cruz desafia e redefine as fronteiras tradi-

cionais entre personagens principais e secundários, revelando a potência das vozes subalternas na construção narrativa, ela constrói com isso, uma multidão de sujeitos solitários.

No entanto, o que torna *Solitária* uma obra singular é a maneira como Eliana Alves Cruz desafia as convenções literárias ao diluir a noção de personagem secundário, desenhando uma coparticipação protagonista entre as personagens centrais e aquelas que estão ao seu redor. As personagens secundárias, muitas vezes relegadas ao silêncio e à marginalização, emergem como forças motrizes das ações de resistência e revolta de Eunice e Mabel.

Cruz retrata as multidões de sujeitos que trabalham nas “casas de família” como agentes de mudança e voz. Esses sujeitos, invisíveis aos olhos das elites, são as vozes que desvelam os segredos e as dores que permeiam as relações de poder dentro dos lares luxuosos. Ao dar voz a essas personagens, Cruz constrói um *corpus* literário, ético e político que desafia as estruturas opressoras da sociedade.

Um aspecto fundamental de *Solitária* é a sua profundidade histórica e política. Cruz contextualiza as vivências das personagens dentro do legado escravista do Brasil, expondo as heranças escravocratas que ainda permeiam as relações de trabalho e poder. Através dessa narrativa, ela revela as injustiças e as violências que pessoas subalternizadas enfrentam diariamente, criando uma obra que é ao mesmo tempo um relato jornalístico, histórico e literário.

Além disso, Eliana nos possibilita a refletir sobre a potência oralizante da multidão. Cruz destaca a importância das vozes coletivas na construção da narrativa, explorando as experiências dos muitos que transitam pelas cidades brasileiras. Essas vozes, muitas vezes silenciadas e invisibilizadas, são fundamentais para a compreensão das complexidades das relações sociais e políticas do país. Desafia as convenções literárias, redefine as fronteiras entre protagonistas e secundários, e dá voz aos marginalizados. É um testemunho poderoso da resiliência da subalternidade e da capacidade de resistência dessa multidão centrífuga que movimenta a literatura brasileira no século XXI.

Desta feita, a força de *Solitária* reside não apenas na representação das experiências individuais de suas personagens, mas também na maneira como Eliana Alves Cruz tece uma teia de relações sociais e políticas que ecoam além das páginas do romance, ao explorar os quatinhos apertados e os corredores sombrios dos apartamentos de luxo, Cruz nos convida a refletir sobre as desigualdades estruturais que permeiam a sociedade brasileira. Eunice e Mabel, juntamente com os outros personagens que contornam suas narrativas, nos colocam diante da brutalidade das relações de poder que estão dentro dos modos de vidas das camadas subalternizadas. O quatinho de empregada ou a guarita do porteiro, são um símbolo da exclusão e da invisibilidade, torna-se um espaço de reivindicação e de luta pela dignidade humana, é dentro dessas paredes estreitas que as vozes subalternas encontram eco, transformando o silêncio em grito de revolta.

Ao expor as relações de trabalho análogas à escravidão e os mecanismos de opressão que subjagam os pobres, Cruz nos confronta com a realidade contundente da desigualdade social e racial no país.

Percebemos com Eliana Alves Cruz, que o que se pensava sobre a narrativa está sendo redesenhado pelos escritores e escritoras contemporâneos. Porque é dando voz aos subalternos que eles estão diluindo os conceitos tradicionais sobre a personagem no romance, construindo um processo de autonomização do personagem, ele, na verdade, muda os caminhos do protagonista com seus modos de vida e coparticipa do enredo de forma ativa e direta, são

as multidões de sujeitos solitários que têm avassalado a ideia de personagem na narrativa contemporânea. Se há os subalternos nos regimes produtores de pobreza, na literatura as personagens encontram suas vozes, suas formas de dizer, resistir, contar suas histórias.

## Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio... [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica*, volume 1; edição de Saúl Yurkievich; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JUSTINO, Luciano Barbosa. *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente* [Livro Eletrônico]. – Campina Grande: EDUEPB, 2015.

ROSENFELD, Antol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio... [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.